صلاح ستيتية

الشعر والهويّة ، الشعر والفكر ، الشعر واللّغة

(أجوبة عن أربعة أسئلة **لكاظم جهاد**)

— شعرُك متهم بالتجريدية لدى بعضهم ، وبالميتافيزيقية لدى بعضٍ آخر. بعيداً عن هذه التسميات الاختزالية أحياناً ، والغريبة على الشعر ، يمكن أن نلاحظ بوضوح أن شعرك يوظّف ، فعلاً ، الفكرة والتصوّر والمفهوم ، ويحاول ، شيئا فشيئا (وهذا ما يبلغ تمامه في قصيدتك الطويلة الأخيرة : **«القصيدة»**) أن يسحب هذه العناصر الى التاريخ الشخصي أو الجماعي الذي دَعَوْتَه مرّة بـ : **«الدّم المَعيش»**. هل يمكن القول إن شعرك يتبع مسيرة فلسفية؟ الثقافة خطيرة كما تعرف على الشاعر الذي لا يعرف أن يطوّع هذا **«النّشاف»** التحليلي لمقتضيات حركة القصيدة التي هي «ماء العالم». لكن حين يتحقّق له هذا التطويع ، تكون الفائدة أكثر من مؤكّدة. هل يمكن أن نتقدم هنا ببضع ملاحظات عن هذا الصراع المتجدّد كلّ لحظة بين الشاعر وثقافته بين الشاعر والثقافة؟

— لا أعتقد أن مسيرتي في الشعر ، مسيرة فلسفية. فليس ثمّة في القصيدة ، خصوصا لحظة انطلاقها ، إمكانية اتخاذ موقف ثقافي الطبيعة. اذ لو كان الأمر كذلك ، أقصد لو أن القصيدة ، التي هي ضرب من البلّور العاطفي واللّغوي المركّز والمكثّف بصورة «فظّة» وشديدة الرهافة في الوقت ذاته ، والنازع الى توظيف جميع امكانات التجربة المعيشة ومجموعة الاستنطاقات الداخلية للّغة ، هذه القصيدة ، لو كانت مجرّد ثمرةٍ لفكرة ، مهما كانت قادرة وقوية ، فانّها ستكون شيئاً جدّ فقير. بعد هذا ، يظل صائباً أن كل قصيدة ، موصولة ، بعمقٍ ، بالتجربة المعيشة وباللّغة الحيّة ، تبقى مؤهّلةً من بين الإمكانات العديدة التي هيَ إمكاناتها ، لأن تتلقى تفسيراً ذا طبيعة فلسفية أو ثقافية. بهذا المعنى يمكن القول إنّ ثمّة فلسفة لهولدرلين ، في حين أن هولدرلين ، كما تعلم ، كان الشخصية الأقل «ثقافية» اطلاقاً ، في حدود كونه قد عاش شعره حتّى النهاية ، وحتّى تحلّل بناه الثقافية بالذات. ولكن توتّر

التجربة في شخص هولدرلين وصياغة هذه التجربة — التي هي تجربة — حدّ — صياغة مدفوعة الى أقصى حدود اللغة نفسها ، هي ما يجعل من شعر هولدرلين (هذا الشاعر الفخم الذي لا أطمح مطلقاً بمقارنة نفسي به ، بقدر ما أتخذه هنا كنموذج مثالي) الشعر الذي غذّى بتركّزه وكثافته كشعر ، التأمل الفلسفي في مطلع القرن العشرين أكثر من أي شعر آخر. إن أثر شعر هولدرلين ، تحت ملمحه الأكثر إدلالاً وأقصد به الملمح الأونطولوجي والميتافيزيقي ، كان الى هذه الدرجة من العُمق على فلسفة هايدغر ، بحيث يمكن القول ، دون مجازفة ، إنّ الفلسفة الهايدغرية بكاملها ما هي ، في مستواها الأعمق ، إلّا ضرباً من التعليق الفلسفي على الشعر الهولدرليني ، الذي أكّر أن تجربته الحدودية — المُمارَسة على حدود الوجود وحدود الكائن — قد جاءت محتواةً ومعبراً عنها بتجربة ممارسة على حدود اللغة.

وحين نعرف أن فلسفة هايدغر تقف ، تقريباً ، في أصل جميع الفلسفات المدعوّة بالوجودية ، التي غَذَّت التأمل الفلسفي لجانب مهم من هذا القرن ، عبر ممثليه الأكثر التماعاً ، فسنكتشف الى أية درجة تمثل الكتابة الشعرية ، حينما **تكون حقاً** ، ليس تخميناً تجريديّ الطبيعة وانّما ، أكثر من هذا ، فكراً. الفكر بهذا المعنى هو كيفيّة لدى الانسان في «اشتمال» العالم وتحسّسه لنفسه «مشتمَلاً» (أو محتوىً) به . وما أقوله عن الشعر الهولدرليني ، يمكن أن أقوله عن كلّ شعرٍ تجربةٍ ، كلّ شعرٍ لا يكون لعبةَ مشاعرَ أو كلماتٍ على سطح الكينونة ، وإنّما التزاما عميقا بالفرَح العميق والألم العميق للعالم. التزام لا عدول عنه : اذ يحدث لإنسان الشعر الباحث عن المعنى الأكثر عمقا ، أن يُضيع ، في طريقه صوب المعنى ، جميع المعاني الأخرى وجميع الحقائب العادية واللوائح المؤشرة ، وكلّ ما يمكّن الانسان العقلاني والاجتماعي من الاندراج ، كلّ يوم ، في جماعة من البشر لا تتوصل كما يبدو الى العيش الا ببَتْرِ هويّتها التي لا يمكن ايصالها ، وأصالتها التي لا تقبل بالتسوية ، وعزلتها الخطيرة والخلاقة. اذا كان حقّا أن هذا النمط من البشر لا يحيا ولا يتواصل الاّ عبر إساءات الفهم المتكرّرة ، فالشعر ، كما أتصوره ، هو رفض لهذا الضرب من التواصلات القائمة على البَتْرِ والتشويه ، على الكذب والقياس التقريبي ، وعلى المعنى الأخرق الذي ، لأنّهُ يُراد له أن يفهم من قبل الجميع ، فانه لا يمكن أن يعني أشياء كثيرة ، أو جوهرية.

وإذن، فالشعر الذي أحب (وحين أقول: أحب، فهذا لا يعني مجرّد التزام جمالي، وإنّما انتماء أيضا الى حقيقة كيانية وجسدية وجوهريّة؛ حقيقة تكون، بنوع ما، مختلجة وحيّة كجسد امرأة، حقيقة أحبّها، اذن، كما يُحَبُّ جسد امرأة، وكما ندخل في جسد امرأة لتلمس عمق العالم، لنضيع انتماءنا الشخصي الضيّق وندخل في نوع من التواصل الكوني) (والجسد، في هذه الحالة المحدّدة هو من الأسماء الأخرى الممكنة للغة) — هذا الشعر، أراه ممثلا في شعراء غربيين، من مثل نوفاليس، وهولدرلين المستشهد به منذ وهلة، وريلكه وشكسبير، بالطبع، وهوبكنز، ونرفال وبودلير ورامبو وملارمه، وبشعراء كنت على صلة شخصية بهم، كبيير — جان جوف ورينيه شار، وبإبداعات شرقية أذكر منها مجموع النصوص المقدسة وشعر الشعراء الصوفيين كالحلاج وجلال الدين الرومي، وآخرين أقل شهرة كيونس امري (وهو شاعر تركي من القرن الحادي عشر الميلادي)، وفي الشعر العربي المعاصر لشعراء غالبا ما توقفت عندهم في دراساتي النقدية، والذين يبدون لي وهم يستجيبون الى الالتزامات العميقة للشعر التي ذكرتها. هؤلاء الشعراء، شرقيين كانوا أم غربيين، قابلون جميعاً لتلقي تأويل فلسفي، حيث لا يكون التأويل الفلسفي هنا سوى استكشاف المركز الأونطولوجي والميتافيزيقي المصوّر في أشعارهم، أو الدوران حوله. بهذا المعنى يمكن الخروج بفلسفة من عمل ريلكه أو بودلير، رامبو أوكيتس، نرفال أو شار، أدونيس أو السيّاب. ولن تكون هذه الفلسفة تركيباً للأفكار، أو لعبا بالمفهومات، وانّما شيئا من قبيل الحدس الأساسي الذي نجده عند هيراقليطس أو المعرّي والذي لا نزال نحيا فيه الآن. انّني حين أتحدث عن الميتافيزياء أو الأونطولوجيا فانّما أتحدث عن وجهة نظر. ان بالامكان أن نعاين منظرا انطلاقا من وادٍ، وأن نعاينه انطلاقا من ذروة جبل. إن المنظر سيبدو نفسه، في عناصره، في جميع الأحوال، ولكن هذه العناصر ستتغيّر حضورا أو دلالة، حسب زاوية النظر، بنحو عميق. كذلك فالشجرة، بحسب ما تنظر اليها وأنت تقبع تحت أغصانها، أو من على بُعْد، لن تعود تتمتع بنوعية الحضور ذاتها في البديهة. ان نسبتها وأبعادها ستتغيّر وكذلك علاقتها بالعالم وبالروح. هكذا هو الأمر بالنسبة للشعر الذي بدلا من أن يكون حزمة أو هالة كاذبة من الأشياء المباشرة واليومية، فانّه يراقب جميع حوادث التجربة المعيشة في المنظور الكلي، منظور المجموع. وهو

منظور يصل العابر بالأبديّ، ويجمع الحياة والموت، في نظرات تكمل بعضها بعضا، ويمنح لكل وجود، وكل لحظة، وكلّ «مقطَعَة» ملموحة، مكانها الأكثر صوابا وعدلا، أي الأكثر إيلاماً أيضا، والأكثر إماتة. ذلك أنّنا أبناء الموت قبل كل شيء، وهذا ما يعرفه الكثيرون، ولكن الشعراء هم وحدهم من يقوله. والأكبر من بينهم يقولونه (عبر الفرح، عبر اللذّة، عبر الحب، وعبر السعادة) أقول: يقولونه بنحو رهيب.

هذه الصيغة المتضامّة، هذه المعادلة التعارضية، هي، مع ذلك، بديهية الحياة والموت، التي تظل تشكل لغزا لدى كثيرين. انكثيرين يرفضون، في الواقع معاينة التزامن الأونطولوجي، لأنه شيء يخيف. انهم يرفضون (سأقول: بنحو غرائزي) رؤية وفهم شعر يصدر عن هذه التجربة، وهذه المعادلة. ولهذا فغالبا ما يبدو لهم هذا الشعر غامضا، وبعيدا عن البدائه البسيطة التي تحيطهم، عادة، بتطمين. تطمين ثقافي، طبعا، ولكنّه يشمل وجودهم العميق: فهم لا يعون، حقّا، مهزلة انسان يقضي حياته في ابتكار تحديدات تمثل له عددا من الحواجز الواقية والمِصَدّات، ويخلق حدودا، ويبني مدنا، ويؤسّس بيتا بجدران، وينشئ مفهومات، تشكل له (هذه الأشياء كلّها) عالما واضحا بنحو نسبي، يتحرّك فيه باسم هو اسمه ويتجه الى عنوان هو عنوانه، بجواز سفر هو جوازه، وحيث ينتظره بيت هو بيته وامرأة هي امرأته واطفال هم أطفاله. انجغرافيته الذهنية هي، هنا، كمثل خارطة مدرسية تنتشر عليها جميع نقاط وآثار الجغرافية الحقيقية، ولكن المسافة بين هذا الانسان والوجود هي كمثل المسافة بين الجغرافية الحقيقية والخارطة. وحينما يجيء الشاعر ليخلط جميع هذه المراجع، وليرجع هذه المفهومات البسيطة والمطمّنة الى تجسّداتها التراجيدية التي تعبث بالواقع وتتمتع بقوة تهديدية لا متناهية، فان الانسان الذي جثت على وصفه يضيع موقع أقدامه ويأخذ بالغرق.

الشعر، بهذا المعنى، هو تحطيم وكسر. كسر لليقينيّات الزائفة ومنظومات السطح. رفض للتخطيطات المعقلنة الآتية بسلام كاذب. لهذا كان مصير الشعر، منذ الأزل، حين يكون شعرا ناطقا بالحقيقة، امّا مرفوضا أو مُجدَّفاً عليه، أو ممنوعا بتسلُّط. ولكنّه في حدود كونه كلام الحقيقة، فانّه يظل قويّا ومنيعا على القهر. انّك

قد تجده، وحيدا وسط الأكاذيب اليومية والمظاهر الكاذبة، ومع هذا فان هذه الأشياء تنتهي الى التبخّر في النهاية، وتدعه، ربّما عاريا، وجريحا، ولكن ظافرا. الشعر هو برهاننا. به وعبره يحدث للأشياء الجوهرية والمشاعر العميقة واللحظات غير الهشّة أن تفرض نفسها على انسان اليوم العابر و«استعمار» ذاكرته وقلبه.

— نقدك الأدبي، وهذا شيء طبيعي، يتبع المسيرة ذاتها، أو الاختيار ذاته. انك تنظر الى النصوص الأدبية لمجموعة معينة (هي، في غالب دراساتك الأدبية، مجموعة الشعراء العرب المعاصرين) باعتبار لعبةمن الحدوس والردود الأونطولوجية، المواقفيّة، الروحيّة، على معطيات حقبة معيّنة، وعلى الأفعال «المُمَزِّقة للزمن الذي يُمزِّق» (اذا أردنا الاستشهاد قليلا بهايدغر). هل يمكن الحديث هنا عن حركيات هذا النقد وأهميّته وعلاقة كتابتك به؟

— انك مُصيبٌ تماما بطرح هذا السؤال. أعترف لك أنني حين جئت الى فرنسا لأسباب وظيفية، شعرت، أنا الذي نشأ في ثقافة فرنسية، أنني منزوع الجذر بصورة بعيدة لم أتصورها من قبل. ولا يزال هذا الشعور بالاجتثاث قائما اليوم، مع أنني أحيا في فرنسا من عشرين عاما، وأنني أمضيت فيها، قبل ذلك، سبعة أعوام دراسية، ورغم أنني مطبوع، كما أعتقد، باللغة والثقافة الفرنسيتين، بنحو عميق، وأخيرا رغم أنني وضعت فيها ما يقارب اثني عشر كتاباً، وأنني على صلة وثيقة بغالبية الكتاب والفنانين الذين يحيون في هذا البلد. لقد اكتشفت أن تجربتي الأولى في الثقافة كانت سالبة، ومحفوفة، نوعا ما، بالعبث. نعم، في قلب اللغة الفرنسية والأدب الفرنسي، تحسّست الى أية درجة كانت جذوري الحقيقية قائمة في العالم العربي، في نمط المخيلة العربية — الساميّة، في موقف أساسي أمام العالم، يجد نفسه مطبوعاً، في لبنان نفسه وفي العالم العربي، بمجموع من الرّهافات الإسلامية الموصولة بهذا العالم عن طريق الأعمال الخلّاقة. لأوضح مقصدي بسرعة، فأنا، على شاكلة الإسلام، غير كثير الاكتراث مثلا، بالاكتشاف ألنفساني، ولكنّني شديد الحساسية بنمط من الصياغة التجريدية في الفنون البلاستيكية وحتّى في المسرح. هذا النمط من التجريد خارج، كما تعرف عبر الارابسك البلاستيكي الموسيقي، وعبر علم الجَبر، من الصيغة الثقافية الاسلامية بنحو مباشر.

هكذا منذ الفترة الأولى لاقامتي في باريس، موظفا في منظمة اليونسكو، تملكني حنين عارم الى كيانيتي، وشرعت حالاً في البحث عن فرصة أو وسيلة لاعادة

اكتشافها أو امتلاكها. وضعية هذه الكيانيّة في الحقبة التاريخية التي نجتازها، المهزوزة بعمق، والمترعة بتطوّرات لا متوقعة، خصوصا في الفسحة العربية، جعلتني أحسّ هذا البحث بصورة وجوديّة أو فينومينولوجية. ففيما وراء النماذج السلفية الأصلية، التي تمحورت حول توارث ثقافي لا مفرّ منه، كانت الكيانية التي أبحث عنها مموضعة ومحدّدة: **هُنا والآن**. هذا الشعور بالانتماء الى تاريخ معين، وسط تاريخ كبير في حركة، يخلق لدى من يتحسسه حسا معينا بالمسؤولية الشخصية، خصوصا بمواجهة التاريخ. لقد أحسست أنّه لكي أكون ما أنا على نحو أفضل، فإنّني مدعوّ الى القبض في وجود العالم العربي، على كلّ ما يبدو لي مشكّلاً تاريخانيّته المعاصرة، على مستوى الابداع والخلق. هذا البحث عمّا هو دائم فيّ، والذي أدعوه بـ«الجذور» les racines وما كنت أحياه يومياً في قلب تاريخ دائم الحركة، جعلاني أتحسّس حضوري الجوهري في قلب العربية أكثر بكثير، ممّا كنت أتحسسه وأنا في العالم العربي.

ويجدر أن نضيف الى هذا كله ما سأدعوه بـ«المنفى اللغوي». فاللغة، كما نعرف، هي أمّ، وحين يتحدث أحد عن اللغة الأصلية فانّه يدعوها، عن حق، بـ«لغة الأم». لغة الأم، بكل نظامها من القيم، هي ما يشدّنا الى الهوية، وما نتعرف عبره الى انتمائنا الى جماعة معيّنة. هذا خصوصا لدى العرب الذين أكدوا، منذ البدء، وأكثر من أي أمّة أخرى، على الأهميّة البنائية للغة، وكونها هي المحرق الأساسي للتقارب بين الذوات المنتمية الى ثقافة (هي هنا الثقافة العربية) والى حضارة (هي هنا الحضارة الاسلامية). القرآن كما أشرت اليه وكما يعرف الجميع، محدّد سلفا بوصفه «قرآنا عربيا». والعرب يحددون أنفسهم، بأنفسهم، بوصفهم أبناء اللغة: أفليس هم «الناطقون بالضادّ؟» والحال، أنّني جعلت من الفرنسية، هذه اللغة التي أعرفها منذ نعومة أظفاري، وسيلة للتعبير عن أناي في العالم، وأنا لم أجعل منها في الحقيقة، بل لقد فرضت نفسها عليّ. وبفعل نمط مقاربتي الخاصّة للعالم، التي نضجت فيما بعد، سرعان ما اكتشفت أن وضعيتي، على صعيد الوجود هي وضعية ممزّقة وممزّقة في آن، انّها وضعية منشطرة. وفي حالة كهذه ثمة مخرجان: إمّا أن تكون الغلبة معطاة لنزعة «تثاقفية» يحاول فيها المرء الاندماج بثقافة الغير

ويقطع صلته بأصله ،بالمعنى الروحي لكلمة الأصل ،وبجذوره ،وإما أن يحقّق وحدته الشخصية على أساس التناقض المعيش نفسه ، بدفع أحد طرفي المعادلة الى خدمة الطرف الآخر وتعميقه. وهذا الاختيار الأخير هو ما قمت به ، ووجدت نفسي بصدد البحث عن العصرية اللبنانية والعربية في حدود كون الأولى والثانية قد بَدَتا لي شديدتي الدلالة ، وبنحو خاص على وضعية جديدة لانسان هذه الرقعة من العالم. كما وجدتُني ، في الوقت نفسه ، بصدد محاولة استكناه بعض القيم الأكثر حدّة في الابداع العربي ، منظورا اليه من زاوية ثوابته ، والتعبير عنها بالفرنسية . وحين نقول « استكناه » ، فانّنا نقول « هوية » ، أيضا . ولم يكن ممكنا العمل بجديّة على مشروع كهذا ، دون الانتهاء الى : **البُنية**. بنية هذه الهوية أو بناها المتواترة المدفوعة في العمل. في « حَمَلة النار » حاولت أن أبين عن بعض درجات أو صيغ « تَبَنْيُن » هذه الهوية المأخوذة في عاصفة التاريخ ، مهدّدة ومتجاوزة بلا شك ، وميتة الى حد معين. وقد حاولت أن أبين كيف أن جميع أشكال الابداع العربي المعاصر ، خصوصا في الشعر ، قائمة على الحركيّة التالية : تحويل هذا الموت المستفزّ ، وحتّى المرغوب بحدة ، الى انبعاث. ابدال الأم العتيقة والعريقة ، بأخرى أكثر فتوة ، تكون اختا للرجال ، في نضالهم من أجل تغيير النظام القديم ، واستبداله.

في « **الليلة الواحدة بعد الألف** » (فصل من « أور في الشعر ») حاولت ، على العكس أن أشخص البنى الأكثر أساسية للابداع العربي ، التي لو اختفت فانّها ستهدّد باختفائها كامل الهوية الثقافية المتأملة.

وفي كلّ ما كتبته ، كنتُ معوّلاً على ابداع الشعراء. لماذا؟ لأن الشعر بدا لي وهو يمثل التعبير الأكثر تصعيدا لمحاولات الانسان الآخذ بالدلالة وفي اطار هذا الجدل الذي تحدثت عنه ، بين الموت والانبعاث ، بدا لي أن الشعر يمثل أكثر من سواه الميدان الخلّاق للصراع اندائر بين ذاكرة الأمّة ومستقبلها . ولم يكن شيئا مجرّداً من البواعث العميقة ، أن يختار شعراء العربية المعاصرون الكبار ، الاستثمار الرمزي للأساطير الكبرى المشعة للموت والانبعاث التي واصَلَتْ ، من أوزيريس الى أدونيس ، فتموز وسواها ، توجيه المخيّلة الساميّة.

هكذا ترى أن مقاربتي ، في حدود كونها تتبع ، أو تترجم ، بمعادلات ذاتية ، بوساطة القصائد ، تطورا تاريخيا معيّناً ، فانّها يمكن أن تبدو مقاربةفينومينولوجية. لكن تعاكساً وفي الوقت نفسه تزامناً ، يمكن القول أنه بما أن هذه المقاربة تحاول تشخيص الدائم والثابتيّ ، فانّها يمكن أن تكون مقاربة من نمط « بنيوي » ، اذا ما نزعنا عن هذه المفردة جميع جوانبها الدوغمائيّة التي أضفيت عليها.

بعد هذا ، انّني لا اقدم ، ولا أطمح الى أن أقدم ، عملاً جامعيا . ولكن مقاربتي النقدية تستخدم ، حين يبدو لي هذا ملائما ، بعض أدوات الاستقصاء التحليلي المعاصر ، المشغوفة بتحديد واقع غليانيّ ومتناقض ، أقول استخدمها بالطريقة التي تبدو لي ملائمة أيضا . يمكن القول ، بلا تبجّح ، إنّ مسيرتي النقدية لا تتخذ لها كهدفٍ الشعرَ ، بل هي نفسها مسيرة شعرية.

— تقودني اجابتك هذه ، خصوصا جانبها المتعلّق بسيرتك الشخصيّة ، الى سؤال حول الشعر و« الغيريّة اللغويّة » (الكتابة بلغة الآخر). لقد ذكرت في « شعر واحد ، لغتان » في معرض الدفاع عن « الشعر العربي بالفرنسية » ، انّه يمكن للفرنسية أن تغتبط لكون « كتاب عرب قد اختاروا بفعل ذوق ، بفعل محبّة ، بفعل رسالة ، أن يعبّروا فيها عن أنفسهم » . ربّما ينطبق كلامك هذا على اللبنانيين ، الذين كان بإمكانهم بسهولة ، هم أو ذووهم لحظة الاختيار بين مدرسة فرنسية أو عربية ، التعلّم بالعربية والكتابة بها والتفكير . في حين أن الفرنسية فُرِضَتْ فرضاً على المغاربة ، عبر تعليم اجباري بالفرنسية واضطهاد منظم للعربية ، أدبها ، وتراثها ، وحتّى للفولكلور المحلّي . أعتقد أنّك تدين لنا هنا بايضاح أو بتصحيح . لنتذكر هنا ألم مالك حداد على فقدان اللغة الأصلية ، وعبد الكبير الخطيبي صاحب « الذاكرة الموشومة »...

— سبق أن أجبت جزئيا عن سؤال كهذا ، في حديثي ، منذ وهلة ، عمّا دعوته بـ « المنفى اللغوي » . مؤكّد أنّه بسبب الاستعمارات المتوالية (الأتراك ، فالغرب) كان العالم العربي مجبرا ، طوال قرون عديدة ، على « التثاقف » بدرجة أو بأخرى ، خصوصا على مستوى الأفراد والذين كانوا موصلين بمراكز القرار ، وهي كلّها مراكز أجنبية . هكذا ، كان المسؤولون في السياسة مجبرين على معرفة لغة الآخر — الممثل الأجنبي وسيّد الساعة القائمة . وكان طبيعيا أن تجد هذه الحالة أصداءها على الواقع الثقافي ، وقد حلّلت في « مصاعب كتابة » بواعث افتتان معين يخضع له العالم العربي ، بنحو معين ، ازاء الغرب المنتصر أو المهيمن . وهو افتتان لم يكن ليستبعد الرفض ، كما لو أن العالم العربي لم يكن لينفتح الى لغة الآخر الا

لاخضاعها ، هي ونظامها من القيم ، من أجل رفض أكثر جذرية لكيان آخر ، ونسف أكثر فعالية لقيَمِه ، بالاستناد الى المراجع المكتسبة التي تأتي لتنضاف الى المراجع الأصلية ، الرافضة هي نفسها . لماذا الرفض؟ لأنّه يبدو لي أن الغرب لم يكن متحسّسا ، في أي رقعة من العالم العربي ، بوصفه قادرا على الحضارة . انّه ، في أبعد الحدود ، كان يمكن له أن يجلب نوعا من التحديث على المستوى الاداري والاجتماعي وامكانية لاستخدام مبتكراته التقنية والتكنولوجية . ذلك أن العالم العربي والاسلامي كان يشكل ، ذات يوم ، حضارة كاملة ، كانت حضارة « امبراطورية » كبرى وهذا ما لا يجب أن ننساه . حضارة كاملة لها نظامها الكامل من المراجع اللغوية والنفسية والثقافية والاجتماعية والدينية والجمالية ، مع جملة كبيرة من الابداعات المُشَخْصَنَة الطالعة من مجموع هذه الأنساق من « نظامها » ، ونمط حقيقي للمدينة ، والسلوكات ، ونمط من المقاربة الكونية ، والمقاربة الغرامية ، والمقاربة التاريخية وما فوق — التاريخية المخصّصة بنحو مكتمل ، تخلق ، كلّها ، وتدعم ، على مرّ القرون ، ذاكرة جماعية ومواقف متعاضدة . من هنا ، استقبل العرب بتوجّس وريبة — اضافة الى الرفض العميق للاستعمار المفروض بقوة الأسلحة — مجموع القيم والدلالات التي كانت هذه الأسلحة تريد فرضها عليهم بتسلط . أضف أن اللغة العربية نفسها ليست لهجة . انها لغة . لغة من بين أكثر اللغات عراقة — بل هي الأعرق كما يقول بعض علماء اللغة العالميين . وان كلا من البنية اللغوية والذهنية قد خلقا ، كما أسلفت ، وبالتحام نسيجا شاسعا من الاشارات والرموز ، الذاهبة من الأكبر حتى الأصغر . النتيجة هي أنهم برغم تأخرهم التقني والتكنولوجي لم يشعر عرب الاستعمار الأثرياء بقيمهم الجدودية المتميزة ، أنّهم متدنّون قياسا لمخضعهم ، مهما كانوا . وبما أنّهم يتمتعون بتاريخ شاسع وفضاء شاسع ، وحيث هم أقوياء بهذا التعاضد الثقافي الذي وصفته ، فقد كان لديهم دائما الشعور بأنّه ستأتي ، لا محالة ، اللحظة التي يخرجون فيها ، غير ممسوسين ، من الاستعمارات المتوالية التي فرضت عليهم . والشيء الغريب ، أن الأتراك قد خرجوا بعد قرون كما لو أنّهم لم يوجدوا اطلاقا . والفرنسيون والانجليز قد غادروا بعد قرن — غالبا — أو أكثر — كما لو أنّهم كانوا قد غادروا منذ مئات السنوات ، أو كما لو أنهم لم يأتوا اطلاقا . ويبدو أن قوى العالم العربي الكامنة

العميقة ، كانت مجبرة ، بفعل الأحداث على أن تنطوي على ذاتها ، محميّة بهذا الانطواء ، ثم تتفتح مجدّدا ما أن تحقق تحررها — كما نشهد اليوم . ويجب ، في الحقيقة أن نضيف : تتفتح هنا ، وتتفجر هناك . أحيانا لما هو أفضل ، ولما هو أسوأ أحيانا أخرى .

فأي دور يمكن أن يلعبه ، في هذه الحالة ، المثقفون ، الذين اختاروا « الغيرية اللغوية » للأسباب التي ذكرت؟ أقول : اختاروا ، ولكن الذي حدث غالبا هو أنّهم لم يمتلكوا فرصة أو امكانية الاختيار ، كما هي الحال بالنسبة لعدد كبير من الكتاب الجزائريين خصوصاً مثل : مالك حداد وكاتب ياسين وآخرين . ذلك أنه لم تكن مشكلة « الغيرية اللغوية » خاصّة بلبنان ، في الواقع . انها شملت مجموع أقطار أفريقيا الشمالية حيث لا تزال الفرنسية تلعب أدواراً كبيرة . (أذكر ، بين قوسين ، أن تغلغل الفرنسية في العالم العربي ، كان على المستوى الثقافي ، أكثر اكتنازاً بالنتائج من تغلغل التركية فيه أو الانجليزية . ربّما كان هذا عائداً ، الى جانب الاستراتيجيّات المتبعة والمختلفة بين قوة استعمارية وأخرى — الى بعض الصلات القائمة ، عميقاً ، بين العربية والفرنسية . لقد كان ملارمه يعرّف الفرنسية بأنها لغة تخييلية مجرّدة ، وربّما كان هذا التعريف ينطبق بحذافيره على حلعربية ، المكوّنة من الصور والتجريدات بنحو أساسي ، في حين تجنّد شعوب أخرى ، وأعراق أخرى ، في لغاتها ، بعض العقلانية الخلاقة ، أو على العكس كما هي الحال لدى الانجلو — سكسون — بعض العقلانية المفرطة الباترة للصور ، تماماً كهذه التي تندرج فيها اليوم البنى الأساسية ، غرباً أو شرقاً ، للعصر التقني والتكنولوجي . نعم ، ان هذا الضرب من الانشغاف بالتجريد المعوّض بالصورة والتخييل المعوّض بالتجريد ، إنّما يمثل ، إذ نظرنا اليه بعمق ، واحدة من الصلات الملفتة ، القائمة بين العرب والفرنسيين ، بصورة أعمّ بينهم وبين اللاتينيين . وهذا ما جعل عدداً من المثقفين الكتاب العرب ، في لحظة كانت العربية فيها محرومة ، في السياق التاريخي ، من علاقة أساسية وخلاقة بالعالم المعاصر ، يجدون في الفرنسية — مفروضة أو مختارة — امكانية الافصاح عن أنفسهم بنحو أكثر احتمالاً ، آخذين بنظر الاعتبار كلّ هذه الدلالات الجديدة الخارجة من حضارة في حالة عنفوان ابداعي كالحضارة الفرنسية ، وكذلك حقيقة أنّهم كانوا

يتمتعون ، من خلال الفرنسية ، بمنفذٍ أوسعَ الى المكتبة الكونية ، جعلهم يأملون أن يدرجوا فيها ، عبر هذه اللغة ، إبداعاتهم الشخصية) .

أكرّر أن هذه الحالة لم تكن تتحدد بلبنان وحده ، مع أنّه ، للأسباب التي نعرفها جميعا ، قد تملك دائما نوعا من الاستعداد الفائق للانفتاح الى لغات آتية من مجالات ثقافية مجاورة . فلأن اللبنانيين كانوا دائما من كبار المسافرين ، ولأنّهم كانوا أناس تجارة منذ القدم ، فقد تحسّسوا ، منذ البدء ، الحاجة لتطويع لغات قابلة لأن توفّر لهم منفذا الى أسواق أجنبية ، وعوالم أجنبية ، وما يضاف الى هذا بالطبع من أسباب دينية . ومن جهة أخرى ، فالعرب أنفسهم كان لديهم ، في حقب تاريخهم الكبرى ، الميل الى اللغات والثقافات الأجنبية التي كانوا يجعلون منها «عسلهم» الأكثر شخصية ، والهيام بباقات زهر بلاد فارس أو بلاد الاغريق ، وبيزنطة أو أسبانيا الأندلسية أو صقلية الأيطالية المعرّبة .

ان كلّ انغلاق ، كل تشنج ، كل انطواء على النفس يترجم قلقا وضعفا . وانّه لمن غير الممكن الطعن بالحقيقة التالية : انّه في كلّ مرّة كان فيها العالم العربي قويا ، فهو لم يتملكه الخوف من الغيرية (أو من الغير) ، ولا ممّا كان يمكن أن يأتي من مجهول وجديد ومثير ومثر واضافي أو مكمّل . النبيّ هو نفسه ، بعد كل شيء ، من قال : « اطلب العلم ولو في الصين» . واليوم ، وقد أصبحت حقيقة الثقافة العربية غير منقوصة وغير ممكنة النقض ، بعد أن تخلّص العالم العربي من ربقة الاستعمارات الاجنبية ، ما من عيب في أن نرى ، الى جانب الكتاب العرب بلغتهم العربية ، كتاباً عرَباً آخرين يستطيعون أن يحملوا صوت العالم العربي ، الى ما هو أبعد ، عبر لغة الآخر ، وخصوصا عبر الفرنسية التي هي واحدة من أكبر لغات العالم ، والمقرّة دائما بوصفها لغة حضارة راقية . وأنت تعرب العديد من الكتاب الشهيرين بالفرنسية وهم ليسوا فرنسيين بالأصل . أستشهد منهم مصادفة بـ : يونسكو وسيوران وهما رومانيّان وبيكيت وهو آيرلندي ، وآداموف وهو جيورجي ، وجوليان غرين وهو أمريكي . وأمس أيضاً ، كان ثمّة يانايتستراتي وهو اغريقي ، وهاينه وهو ألماني ، وقد كتب عددا من أعماله بالفرنسية ، وريكله ، وحتّى أبولينير الذي هو أحد أكبر شعراء الفرنسية مع أنّه خليط في أصله ، من الانسان الايطالي والبولندي . ويمكن أن

نستشهد بحالات أكثر غرابة، كالآنسة عايشة، من القرن الثامن عشر، وهي تركية جاءت الى باريس وكتبت بالفرنسية رسائل بمثل جمال رسائل دوسيفيني، ورسائل الراهبة المدّعى، خطأً، أنها برتغالية.

نعم، إني أفكر أن عالما عربيا محرَّرا وقويا، عليه أن يرى إلى الكتاب العرب باللغات الأجنبية بوصفهم كتابه — سواء كانوا جبران خليل جبران أو كاتب ياسين، فيليب حتي أو جورج حنين، ادوارد سعيد أو محمّد آركون (وهو بربري الأصل)، مالك حداد أو رشيد بوجدرة، على ألاّ ننسى، أيضا، لبنانيي المهجر الذين أبدعوا بالاسبانية والبرتغالية. وقد شكلت هذه المسألة، من ناحية ثانية، موضوع جدل بيني وبين المستشرق جاك بيرك. وفي أحد كتبه، الصادر منذ فترة قريبة، نرى أن بيرك الذي كان يرى جميع الكتاب العرب باللغات الأجنبية، كتّاباً غير عرب قد انتهى، في كتابه هذا الى اعطائي الحقّ، واعتبار أن العالم العربي ثري، بما فيه الكفاية بالقوى الكامنة، والقدرات ليتقبل في داخله كتابا بلغات أخرى غير العربية، ولكن طبيعة الهامهم ذاتها توصِّلهم بعمق في ثقافة أمتهم الأصلية.

— سؤال أخير: تتحدث في بعض دراساتك عن «فلسفة متوسطية» و«مزاج متوسطي» وتدعو الى نهضة جديدة للمتوسط بـ «اختلاف شعوبه وقومياته» وهذا ما يوضح، كفاية، أنك لا ترفع من المتوسطية هويّة جديدة بدل العربية، وانما تقترح الالتحاق بنظرة: بسعةٍ وفرادةِ نظرةٍ، وبمزاجٍ: بحرارةٍ ومرونةِ مزاجٍ.. ما هي، في رأيك، فرص تَحقُّق حوار متوسطي، وما ضماناته للمستقبل؟

— مثلما لن يكون مقبولا استخدام المرجع اللغوي المختلف (الكتابة بالفرنسية أو الانجليزية) ضدّ المرجع الأساسي الناطق بالعربية، فان استخدام المتوسط سياسيا كمقابل عدواني للعالم العربي، أي تسييس المتوسط على هذا النحو، سيكون مثيرا للريبة وغير ممكن القبول مطلقا.

بعد هذا، نحن ملزمون بالقبول بأن جزءاً من العالم العربي هو متوسطي بفعل وضعه الجغرافي وتقاطعاته التاريخية. وفي كلّ الأحوال، بعيداً عن أن يكون المتوسط مرجعنا الوحيد — وهو بعيد عن هذا — فان المتوسط اشارة ثقافية ساطعة بما فيه الكفاية لكي لا نتخوّف أو نشعر بالعار من اضافته الى مجموع علامّمنا الثقافية. ان العربية والاسلامية قد غَزَتا، بعد الأديان الابراهيمية الأخرى، انسانيا وروحيا،

مجموعا واسعا من الأقطار المنتشرة حول المتوسط والمطلّة عليه . وتاريخيا ، كان أحد أثمر الحوارات وأكثرها وعدا بالنتائج متمثلا بحوار شمال المتوسط وجنوبه ، رغم كلّ المتاعب والاعاقات التي رافقت هذا الحوار الذي قطعته الحروب . وعلى الصعيد الحضاري ، كان الاسلام والعربية قد تلقيا وأعطيا أشياء كثيرة عبر المتوسط . هكذا ، تأسست الامبراطورية العربية في شرق وجنوب وغرب المتوسط على أنقاض الأمبراطورية الرومانية مستعيرة منها الكثير من العادات (أو السلوكات) . والفلسفة العربية الأكثر خلقا ، تلقت الكثير من الفلسفة الاغريقية ، قبل أن تعطي الكثير لفلسفة العصر الوسيط المسيحي ، عبر التومائية بوجه خاصّ .

ختاما ، ان بعض المواضع الأكثر رهابة وادلالا على الحضارة الاسلامية والعربية هي مواضع متوسطية تكشف فيها ، عن نفسها ، التقاطعات الثقافية التي هي أكثر خصوبة في الانسان والحضارة . انّني أقول هذا وأنا أفكّر بالأندلس ، بصقلية في القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر ، وأفكر بالمغرب في القرن الثاني عشر والثالث عشر ، المرتبطة بأسبانيا بعمق . أفكّر بلبنان الأمس .

(باريس ١/ ١/ ١٩٨٢)

صلاح ستيتية

صلاح ستيتية

عهد الشّفافية[1]

I

بجمال كوكبٍ مُتَعَرّج
يغمض في توحّش الحلم
بامرأة رجاءٍ لا يقبل الفساد
تقف، يا للوسيطة! بين أهداب خواطرها
مثقلةً بقمحٍ صَخْرِيّ
غاباتها التي تُذهِّبها السّماء حَظّاً أو تغيّراً
ستطلق هيئةَ حمامة
لها براثنُ وتَشتهي الموت.

II

حمامة تشعل نشأة
الدّموع في خيانتها الصافية

(١) مختارات من «القصيدة»، المجموعة الشعرية الجديدة لصلاح ستيتيه، التي تصدر قريباً بالفرنسية والعربيّة في آن. نقلها إلى العربية أدونيس. والعنوان الفرعي: «عهد الشفافية» من وضع التحرير.

تزيّن كبش المنظَر
ذلك الذي يُحفَظ به الزّمن
تحت لهب لَبْلابٍ لم يكد يبدأ
ضبابٌ في قلب القلب:
يشعّ، والشّجرة في قلب الشّجرة
تعطي الذين يفكّرون شيئاً من اسمها
وبعهد الشّفافية تَستَبْقيهم.

III

وهذه غابةٌ تنام في أظافرها
تَسطع بالغراب— المجاز
في مطلق العالم وجماله
بالضجّة الطّالعة من نَهْر ظِلاله
مكتوباً تحفظه الكتابة
أيا لزجاج النّافذة المجهّز يا للقصب العالي
فوق امرأةٍ آملةٍ عارية
لأجلها يَسْهر الدّمع الرّاسخ.

IV

حمامَةٌ حائرةٌ في طبيعتها
غائمةٌ وكلّها تنكرٌ شَفّاف
كأنّها مهاجرةٌ وذاتيّة
في ذروة التنهّد الجميلة

حيث يتوهّج ثلجٌ وحشيّ
كنسرٍ مُخادع حرّره الكلام
القلب البشريّ يلبس شطآنه حداداً
حيث تحترق في عتمته غابة العالم.

V

مع الحشرات النّهاريّة تنبعث
كمثل العشب طفولتُنا ذات العينين المبلّلتين
أرض ضبابٍ مبعثَر أرض
تتكوّن فيها ذاكرة العشب
حول قناديل كسلى والجليد كلّه
يَحفظ عميقاً ضوءَ سيفٍ
انْسلّت منه ضَجّةُ الحديد
لكي توحّد الرّيحَ في الشجرة

VI

نجمة فضاء في انطلاقٍ شفّاف
رأتها عيوننا لمرّةٍ أولى
بجسمها قِشرةً ولُبّاً
أردافها طويلةٌ وَضّاءة كموسيقى
تحت أنقاض الرّوح — كمثل قيثارة
ستكون أسيرة قَرْنٍ طويل
حيث نعيش مع بناتنا المطبّعات
اللّواتي يعشقن جنوناً
أعضاءهنّ الجنسية ذات الأعشاب الطّويلة.

VII

شجرة الرّوح كلّها في المرئيّ
والمركب الشراعيّ لكيانها يحترق
أَلمُ الجوهر الثاقب
يحفظ مركباً شراعيّاً في ملتقى خطوطه
أَلم النّاطقة الثاقب
كمثل أَيم مرْصُوصةٍ في الكلام
وكلُّ هدبٍ طفلٌ يبكي
على الجوهر مع ملائكة اللّيل.

VIII

الأيائل. مشرّدات الفَجر
المبعثر بين الصّخور النقيّة
أكثر بياضاً من شعاعٍ وراء الموت
فيهنّ يتمرأى الصّيد، فيهنّ الصّيدُ
الأعمى يمحو مراياه
والأيائلُ معاً بصرختهنّ الموحّدة
نُصغي إليهنّ تَنْخفض أصواتهنّ كمثل الكَمنجات
: يذهبن للبحث عن أجسامهنّ

IX

أيّتها الطّفولة أيّتها الحقيقيّة الشّاردة في الياسمين
بحثاً عن ليل الجوهر
تتلألئين من البرْد وسط بستان الزّيتون

(قنديلاً قيثاريّاً منغرساً راجفاً
بزجاجه المنقوش في الديمومة ...)
وهذا الحصان المتصوَّر بلا نقاء
مُنْحلاً في نار التّلال
زجاجه أخيراً يسحقه الحلم.

x

امرأةٌ تَعرّت بالشِّعْر
تنطلق بيضاء إلى ثياب موتها
عضوها الجنسيّ غارقٌ في ظلام الوحدة
فيها ضوء الرّوح الشاحب
وكبريت لطافتها يمامَةٌ
غير مأمولةٍ والسّيول تعرّيها
كمثل نجمةٍ تنبض نَبْضَ فتاةٍ
نهدُهَا الأسود طفولةُ المروج.

صلاح ستيتية
(باريس)

جمال الدين بن شيخ

ست قصائد

١

الحلم بعلوّ المياه
والكلام غورٌ محفور
في عمل العاصفة
يندفع المدُّ في كلّ حبٍّ
يَنْحَرِفُ تحت ليلِ الدّم

وراء العُزْلَةِ العمياء
أثر عِطْرٍ لا يكاد يبدو
يَنْتَعِشُ في الرّيح عالياً
القلب يعاكس يقظة
خطوط الصّمت

ليس مُحالاً على تُوَيْج واحد
أن يُجدّدَ صَبْرَ النُّسْغ
عِبْرَ المراكب الشفّافة
تتجلّى تضاريس قارّاتٍ منيعة

٢

انفجارُ زجاجٍ في راحة اليد
حُمّى غروب
يكادُ بروزُ الدّمِ
أن يقلّد الورود
في توقيعها الغريبِ على السّماء

٣

كان يكسو الأشياء بلباسٍ يغطّي الغياب
يتذوّق المُسَارّاتِ وإحْكامَ الرغَبات
إنْ تأخّرَ النّهر قليلاً في مَحْوِ
الخطّ المكتوب بشكلٍ رديْ
كان يُحسّ الصّبر في راحة يده
من أجْلِ التّكوكُبِ الأكيد لما هو جامِدٌ
كانت الشمس تقدرُ أن تَنْحتَ تُوَيجاتٍ فانية
وفي الغسقِ ترتوي الجفون
من أجْل أن يكشفَ عن غضب النّاس كان قد تعلّم
أن يَزِن بإصبعٍ لا تُرَى
مثقال ذرّةٍ من إحدى ابتساماتهم
وكان الوزنُ دائماً يتَساوى

٤

أحبّكِ بعاصفةٍ في الحنجرة
في يحرس صدى اسمكِ
كمثل الحصاة بريقُ اندفاعات البحر
وفي طرف النّهار التّخريمُ الهَشُّ لخطواتِك
تكفي حركة...
لكن يُرْجأُ كل شيء
والزّمن يتحجّر:
هل ستعيش الوردة إلى أن يغمرَ دَمُكِ
الأغصان من جديد؟

٥

أسهرُ... شَعْركِ انتصاريَ الوحيد...
مَرْكبي غَرِقَ فيكِ
في حصاد أصواتِنا
في نُسْغِنَا المشترك
أذكُر تولدين من جديد
ذَهبُ ذراعيك لكي يؤجِّجني
ناراً وثلجاً لتقولي كلَّ شيء
وعُريكِ لكي يَسْكنني

٦

أُنْشِئ زماناً مجهولاً
زماناً يتكلّم ويتنفّس
هارباً من ملاجئكم
مردوداً الى دم القَمح ، الحيّ
يُسلمه الشارع جسده
وللقمح عبيرُ الغابات
على زجاج النوافذ ترسم الأيدي
بعد الحبّ
أعضاء جنسية سعيدة

زماناً يَبْقُرُ الاسمنت
يُفْلِت ألوانه الزّاحفة الضّارية
يقفز إلى أعلى المنارات
ويقف وَضّاءً على حَدّ
الشّفرات الخَصْبة

وإذ يُمزِّق شقاءكم
في عجلاته
وإذ يفضَحُ كلماتكم
ويُعرّي فزّاعاتكم حتّى العَظْم
ويُنْذِر عالمكم ،

تسقط ثيابكم الحريريّة خِرَقاً
تتبعثر خطبكم جمراً
تتشقّق صناديقكم
يا رجال الحديد.

أُنشئ زماناً مجهولاً
يُلغي حساباتكم
فيه أسهر تحت
ثبات الفضاء، الشفّاف

جمال الدين بن شيخ
(باريس)

(مختارات من مجموعة الشاعر:
«كان الصّمتُ قد لفَّه الصّمت»، نقلها إلى العربية: **أدونيس**).

سمير الصايغ

كن غياباً وتقدم

١

سلام للطير يمضي ولا يترك أثراً وراءه
سلام لهذا الموت.

أَخَذَني المَحْوُ
أصغيت لجرحٍ يتعانق فيغفو
لقلب ينجلي فينسى
أخذني أن أبْيَضَّ أكثر من الثلج
اختليت مع همسٍ يهتف:
(الحيرة تتساقط دمعاً دافئاً
تذبل
تمحو معالم أوّل البحار
آخر الفضاء

أخذني أن أنسى
أَلِفْتُ ظناً رسم ولادتي عند الصباح
كتب الحروف الأولى لاسْمٍ لي
ووقف إغراءً يَعِدُ
برسم الحروف الباقية عند الصباح الثاني

كن غياباً وتقدم

أخذني ان أجتهد
ووددت اعترافاً عن بذرة اختفت في قبر الظلام
وكيف جاءت مع أول دفءٍ عطراً وبياضاً
همست لي :
أنَّ فرحاً مهاجراً سيمرّ
يرمي فوق العيون ندى
فيعلو البصر الى الانبهار
أخذني الأُنس
رأيت دماً يجري
ينسلّ بين اللحظة واللحظة
ما يشبه أنين الجناح
ما يشبه ناراً تتهالك
رماداً يتعرى
وحلمت أنّ عشباً تحت الماء
يصير قبراً
سريراً لولادتي
عند الصباح الثاني.

٢

الى أبي حيان التوحيدي

بلى لقد اقتنعت
رأيت كيف بسط قلبي خفاياه أمام عيني لتبصر
بلى لقد اعتبرت
سمعت ما ورد على تلك الخفقات والشهقات لتأنس
بلى لقد لَطُفَ بي :
أصغيت في الأول وفي الثاني
في اليقظة وفي النوم
في الخفية وفي العلن
بلى لقد اقتنعت اقتنعت اقتنعت
لكني أبيت
ومضيت في الطريق التي هلك فيها من تقدمني
وها أنا أراه
بلى لقد اقتنعت
وها أنا أردد :
الويل منّي
الحسرة لازمة بي منّي
وما لي من صحو
ولا من أنفه
بلى لقد اقتنعت :
أشفقت عليّ

بحثت عنّي
اشتقت إليّ
وها أنا ما زلت أعاند
وأمضي في النار التي احترق فيها من سبقني
وها أنا أراه

امنحني اذن راحة الغفلة
راحة الجهل
امنحني اذن كبرياء الخطأ
فرح التسرع
بهجة القلق
شبع الجوع
ارتواء الظمأ
امنحني اذن الاستشهاد بالزور.

بلى لقد اعترفت

كذبت على نفسي
أغضبت غيري
غرقت في البلاء
حِلْتُ بيني وبيني
خالفت بين قلبي وقلبي
أشعلت نار اليأس
أقمت حواجز الفرقة
نصبت الحدود
تهالكت في الانشطار

بلى لقد رددت في سرّي :
إني لك وبك ومنك
لكني عبدت هواي
تذللت لي
رنوت الى همسي
أصغيت لِوَسوستي
فامنحني نعمة الاغتراب
حرية البعد
لذة الخفاء
بلى لقد أصغيت
لكن الصدر ضاق والفكر انقسم والبال ذهل والخاطر عقم
سقمت الروح
تواترت انكسارات الصباح والمساء
تشوش الحدس
فامنحني فرحة الخروج
لطافة العصيان
رقة التحدي
السماح في الضلال .
بلى توقعت الموت
ها هو يقرع بابي عند الصباح
ينسلُّ الى دمعي
يستيقظ في سريري
ها هو يغريني الآن
يمسح صدري

يغسل ذاكرتي
ها هو يتقدم من القلب
بلى توقعت الموت وأعددت لما بعده
رسمت طمأنينة لبريق العين
سكوناً لدهشة القلب
برودة لِدِفْءِ الأصابع
جفافاً لماء اللسان
تهيأت
لنومٍ لا تعقبه يقظة
لسكرٍ لا يعقبه صحو
لانتظار لا يعقبه لقاء
لنداء لا يعقبه صدى
تهيأت تهيأت تهيأت لأفنى

بلى توقعت الموت
استسلمت انهزمت اخطأت
فامنحني نعمة الاستسلام
ورضى الانهزام
بلى لقد أدركت
أنك شاهدٌ إليَّ وفيَّ وبي وعليَّ
لكني اغتررت وتبجحت وشردت وتهت وعصيت وعاندت
وأشركت ونافقت وأهملت وتلفّت
فامنحني حلاوة الغرور
سر التفرد
دهشة التلفّت

بلى لقد اقتنعت اقتنعت
لكني أبيت إلاَّ المضي
في الهاوية التي سقط فيها من تقدمني
وها أنا أراه
فارفعني
الى مقام الهاوية
وامنحني
مباركة السقوط .

٣

سلام للغرباء
سلام لمن لا يسمع اذا نودي عن قريب
تعال من بعيد بعيد من البعد وكن همساً
تعال من حدّ الماء
من حد الأول
تعال من أغصان الفجر وهي تتفتح
من نهايات اطراف الأوراق
من سكون نواياها وهي تنمو أو تنام
تعال من ليل صفا جناحه
من طمأنينة البساتين
من أُلفة بين البحر والماء

من غفوة الحدود
من تهالك الخطوط الفاصلة

تعال من زينة الخفاء
من الغياب
من البعد وكن همساً.

تعال نداءً
جناحاً خفيفاً
ما يشبه الظل
ما يشبه الأنس
ما يشبه اللطف
ما يشبه وشوشة الماء
صمت العين
نوم السريرة

تعال
فالقرب موحش
والوصال انفصال

موحش هذا الكلام القريب
هذا الموت القريب
هذا القتل
موحشة هذه الدماء الطرية
حزينة العيون القريبة وهي تخاف
واهية القلوب القريبة وهي تخفق

مملٌّ هذا الدوران
مضجر هذا التراكم
جافّ هذا الترقب
بلاء هذا الانتظار
هذا الصبر
هذا العناد
مفزعةٌ الرؤى القريبة
مختنقةٌ التطلعات القريبة
متقطعةٌ الأنفاس القريبة
موحشٌ هذا الآن
موحشٌ هذا القرب
فتعال من بعيد بعيد من البعد
من حدّ الماء
من حدّ الأول
من نور الخفاء وكن همساً
فطوبى للغرباء
طوبى لمن لا يسمع اذا نودي من قريب.

٤

الى مولانا جلال الدين

لتكن قدماك عشباً طريّاً اخضر ونديّاً
فالمعشوق وحيد في البستان
مثل النداء
والآخرون الإصغاء

فتعال وتقدم
فهو منذ الصباح ينتظر
كن خفيفاً كانسلال الفجر
وادخل من الأسوار خفية
فالبستان بلا أسوار
والمعشوق وحيد
مثل الإغراء
والآخرون نيام

فتعال وتقدم
فأمس صاغ زينة ليد تفيض دفئاً
وكتب أحرفاً لغم يُحسن الغناء
لتكن عيناك سكوناً لوردة لورقة لثمرة
لانحناء غصن
فالمعشوق وحيد
وأمس دار حول الأشجار
رمى الى الأفق شوقاً
وباح بسرٍ للهواء

فتعال وتقدم
لتكن غياباً
واقترب من وراء الاشجار
راقب من خلف الظلال
تطلع
فالمعشوق وحيد هنا
وأمس رفع حجاباً
تهيأ ليكون تاجاً لماءٍ
خداً لسيف
احمراراً لثمرةٍ
فتعال وتقدم
فالمعشوق يستعد منذ الصباح للقاء
لتكن قدماك عشباً طرياً
وعيناك سكوناً
كن بياضاً
فالمعشوق وحيد في البستان
مثل الكنز
وأمس أسدل خفاءً
فتعال وتقدم وكن مرآة
فالمعشوق منذ الصباح يتهيأ
للاختلاء
والاختفاء . .
فكن غياباً
وتقدم .

سمير الصايغ

سعدي يوسف

اكتفاء

إذنْ، لم يعد أملٌ. مرقت شاحنات النبيذ. الكنيسة تهتزّ في البعد، والعشبُ ينبت بين العظام القديمة. كانت بيوتٌ بلا أحدٍ. يهبط السبت نيزَكَ قطنٍ. وفي حانة «الجرةِ» استيقظ القط. أهديكِ خيطاً... لتبق المتاهات لي.
يا إلهاً له لحية العملة الورَقيةِ، يا ملك البحر...
من أين تهدي لنا أفروديت المحارة والزهرةَ؟ ارتفعت طائراتٌ هلامية. عبر مائدتي سوف يبيضّ هذا النبيذ القديم المفاجىءُ. أنذرني جندبٌ مرةً. قال لي:
منذ مليون عام تعلّمتُ كيف أغنّي برجليّ... شيراز، شيراز، شيراز... شيرزتُ. أتهمتُ. أنجدتُ. أعرقتُ. أصحرتُ. أبحرتُ... صرّفتُ فعلين بي: الحب والحرب. هذي البيوت التي ترفع الشمس لافتةً للسويدية... احتجبت خلف أشجارها، وارتضت بالشواء. الجبالُ القريبة في لحظةٍ تمّحي...
والبعيدُ هو البحرُ. أهدأ في شرفتي. فسحةٌ رطبةٌ تتناسل فيها الكلابُ الشريدةُ. لو كان لي غير هذا الجواز المزوَّر لاستوطنت فأرةٌ رئتي. في الجزيرة لا تدلهمّ الغيوم.
فهل أنبتت كمأة راحتي؟ بين صهريج ماء وآخر اسبوعنا. بين منأى وآخر عامٌ نريد له أن يحول ولكنه لا يحول.
انتظرنا العمامة من زاجروس. الحمامةَ من سفح سنجار...
قلنا: الجليل البدايةُ، طاووس «زارا» النهايةُ. عنقاء رضوى، أبو الهول، فينيق... في شقّتي يدخل الزائرون. يدخل المنتهى والتآمر. للديناميت معي المزهريةُ، هذا الجهاز الذي كم يسمونه القلب. أصنعُ:

ارهابيةً في مخدع الشقيق
صاعقاً من أنبوب المياه
محبساً في سلك الهاتف
فتىً من ترنّح الجمرة
ساعة توقيت من الوقت
ماركس من امرىء القيس

وأصنع في شرفتي، شجراتٍ وسرّاً ومائدةً...
أيهذا الغريب
أيهذا الغريب المهاجر
أيهذا الحبيب
خلنا نكتفي لحظةً
خلنا ننطفي في الحريق.

(نيقوسيا ٢٥/ ١/ ١٩٨٢) سعدي يوسف

كمال أبو ديب

محاولات للكتابة عن الصحراء *

الصحراء I

١ —

يأتلق الحصى
في شمسٍ تتكسَّر وراء التلة ،
أملس بارداً .
يأتلق الماء
في قعر واحة تسكنها الأفاعي .
يأتلق سهمٌ
مشكوك في جسدٍ يتحلّل في يومه الثالث .
يأتلق وجهٌ
عَبَرَ القرونَ
أملسَ دون نأمهْ .
يأتلقُ الموتُ الصاعدُ
من الرملْ .

---

* مقاطع من قصيدة طويلة .

٢ —

ونحن عند حافة الموج
رأسان يتساندان في لهفة مشلولة
لألق الشمس فوق الزبد المتفجِّر
نقيّاً كالرغبة .

٣ —

وجهك الداكن
يتسمَّر عند الحافَّهْ
بارداً كالحصى الأملسْ
مؤتلقاً
دون نأمهْ.

٤ —

نستديرْ
خلفنا تسطع شمس قاحلهْ
وأمامنا الرملْ.

٥ —

نذكر البحرَ
غير أن الذاكره
تحتشد برغبة جافّهْ
تتساقَط أصدافاً هَشَّه
فوق الحصى البارد
مؤتلقاً في شمس تتكسَّر وراء التلَّة .

٦—

من أخذ يدِكِ الجميلةْ
وغمَّسها في ألق الماءْ
في واحة ترحل عنها الشمسْ
ترهج فيها الأفاعي؟

٧—

بين البحر
والصحراء
لا شيء غير الرمل
وجسدانا المتعاندان
في هشاشة السنابل المحترقهْ
في ربيعٍ جافّ

٨—

(كان للبحر
أوتارٌ فضيَّةٌ تداعبها الريحْ
وكان رحباً كعينيك الجميلتين
كلّنا استدرنا
باتجاه الحصى المتألق.)

٩—

رعدة الرعب من الرحبِ
من البحرِ،
تخفق في المسام

مثل نورس يضرب الفضاء
بجناحه الكسيرْ

١٠ —

استدرنا.
على حافة الرملْ
عمودان من ملح
يؤلّهان الفراغ
في صرخة تتجمد في الهواء الراكد
مثل جناح كسيرْ
معلّقْ
في فضاءٍ رمادي.

الصحراء II

وأنت أيها الرمل، غارقاً كالذبيحة الحارَّة
في وهج المسافة. فضاءُ إلهٍ آخَر
ذي وجه نحاسي/ قامةٍ تصل الأفق بالأرض
وعينين هائلتين كالهاوية.
أنت أيها الرمل، تحضن تاريخك الخفيّ
مستكيناً، كالنُسُم الآتية من الغرب
يتلألأُ في فَيْءِ وجهٍ نحاسي.

(كان لنا، لك، وللماء آلهة أخرى
أقلّ مهابةً، ربما، وأقل نحاسيّة
لكنها أكثر عذوبة من ألقٍ خفيّ في السحب التي يثقلها المطر.)

أنت أيها الرمل
لتكن أيامك التي ستأتي
رخيةً كالأجنحة المديدة فوق الموج
يُبَلِّلُها الحلم والرغبة.
لتكن أيامك التي ستأتي
دون وجه نحاسي.

وأنت أيها الرمل
أيها الطرف الآخر
أيها البارد، الثقيل، دون أشباح
دون كائناتٍ تنبثق من الشقوق
دون حلم.
أنتَ أيها الرمل
مثقلاً بأيامك العتيقه
مكتفياً بالتاريخ
هكذا كتلة واحدة
في صلابة الحجر.

أنت أيها الرمل
ليكن أن تذرَّك الريح
ليكن أن يشقَّك الموج

يفتّتك كتربةٍ هشّه
ويحملك إلى الأعماق
حيث تنبت الرغبة
دون أجنحة ، دون ريش
لكنها تملأ الفضاء
بخفقاتها الرخيَّة .

الصحراء III

نحضن القصبة المليئة بالرمال
نحضن القصبة الفارغهْ
وتجأر الريح
في عيدان الشّيح اليابسه
والقيصوم .

تهدأ الريح .

لكن الرمال تحجب الأفق الغربي
حيث سقط الطائر الأبيض
عائداً الى الموج
في وهج الذاكرة القصيَّة
وهج الموت .

وأنتَ أيها الموج ، يا بياضاً ينحلُّ في زرقة السماء الدافئةِ
كالدمعِ ؛

يا بهجة تفيض في الأفق الرحب حيث ترأد الأشرعة البيضاء
نافذةً الى السماء ، رخيَّةً كالعشق
بين البدوالي الصبيَّة .
أنتَ أيها الموج
يا قدّاسنا الإلهي ،
تفجَّر بين فخذيها الطويلين ، داكنيْن في سمرة المساء
قاسيين ليّنين ،
تفجّر تحت مسرب السرّة الصغيرة كالقمح ،
بين هدأة الطيَّة القصيَّة
ورعدة التلبّد الجميل
حيث تبدأ الرغبة .
أنتَ أيها الموج ،
فليكن كالجوع هديرك الناهض من الأعماق

أنت أيها الموج
لتكن ، آه ، أو تضيء
لتكن ، آه ، أو تفيض ،
لتكن ، آه ، أو تهتزّ

هذه الراحة المستكينة كالجليد
تحت جثةٍ ساخنهْ

أنت أيها الموج
يا بخورنا الوثني ،
ليكن أن تغمر الرمال

بشهوةِ الذكر الآتي من المغارات
تمسحَ تاريخها الرمادي
كخطوط يصنعها النمل الميت
في الذاكرة المقفلة.

أنت أيها الموج
ليكن أن تصير سماءً
وأرضاً، وأعاصيرْ.
سماءً، وأرضاً، وأعاصيرْ،
وناراً.

أنت أيها الموج
يا قداسنا الوثنيّ.

الصحراء IV

صبيَّةٌ تحتفي بالماء
بلذعة الملح
يدغدغ مسامّ الجسد المنبثق من الرمل
في هيئة العصافير المهاجرة
الى مقبرة الموج
في القصيِّ القصيّ.

صبيَّة لها هيئة الريح
تجيء من مدارها الأول

حيث تخمّرت في الشمس
ونضجت كالثمار.

صبيّةٌ لها نهودة الموج
تحمل صدرها البضّ
الى مقبرة البحر
وفي ثَدْيَيْها الصغيرين
وهج الشوق
الى هدرة الأثباج
تلفُّ خصرها النحيل
بعصفةٍ تعتصر،
كيدٍ هائجة الأصابع
تهجم من الأفق الفسيح
هائلة كالحلم،
لدونةَ لحمها الداكن
دكنةَ الخبز
في القرى القصيَّة
حيث ينبت الزيزفون
مثقلاً بالعبير.

صبيَّة لها لدونة الماء
عذوبة الماء
شبق الماء
حين يحضن الرمل
في فورة الهجير.

صبيَّة لم تَرَ الماء
مذ برعمت حلمتاها الزبيبتان
في عتمة / ألق الصحاري.

الصحراء ٧

أَحمِلُ، أيها الجسد الداكن كالأرض،
عطرك الوحشي، لين غابتيك
في رعدة العروق.

فابتهجْ أيها الجسدُ، ابتهجْ
لأن بين وهجك السرمدي
وبين غابة الكلامْ

يبرق الألقْ.

أحمل في غابة الكلامْ.
أيها الجسد الداكن كالشمس،
لغزك السرمديّ.

فابتهج، أيها الجسد، ابتهج
لأن بين لغزك السرمدي
وبين رجفة الكلامْ

يبرقُ الدّم.

أحملُ، أيها الجسد الغريب كالموتْ،
ضوءك المتوهج كالجوعْ
في غابة الدمْ.

فابتهج، أيها الجسد، ابتهجْ
لأنك الآنْ
تصبح الموجَ
الموجَ والريحَ والسماءَ
الموجَ والريحَ والسماءَ والترابْ
والنارْ.

الصحراء VI

صرخةٌ
من الشقوق الرملية، من ثنايا الصخر،
من الغار الذي يسكن الجبل
ويسكنه الصمت.

صرخة تملأُ الفضاء
بألق نشوةٍ تتفتح

مثل زهرة هائلة حمراء
فوق الصحارى المترامية حتى البحرِ.

صرخة ثم غبطة ثم روعة الجسد الحار
يسكن الفضاء كقامة الريح
يسكن مسام الرمل
وباطنَ التربة الولود ـ
وزرقة السماء المتشظيّة في الهجير ـــ

صرخة تقشعرُّ لها الريح

وأنت أيها الجسد الطري
ألق يختني عند حافة الموت.

الصحراء VII

ثمة الرأس والسيف
ولا شيء آخر.
في الفضاء اللولبيّ
حيث يقبع الوجه
سرمدياً، يحمل الكأس والصولجان
والشجرة الظليلة

ثمة الرأس والسيف
السيف والرأس.
ولا شيء آخر.
وأنت أيها الجسد،

ترتمي كعصا الرمح في وحشة الصحراء
مليئاً بهشاشةِ الموت
فيّاضاً بلزوجة الدم الحار
حيث تألقت الرغبة الذبيحة
قبل أن يتقاطع السيف والرأس
في محرق الكلام ،
وتهويَ الصفحة الأولى
من الكتاب الذهبي
فوق الرقبة
التي اشرأبّت لحظةَ الوجد
نحو غابة الجسد
مليئة برعدة الحلم.

ثمة الرأس والسيف

والجثة الساخنة
تشهق نحو غابة الجسد.
ولا شيء آخر.

ثمة السيف.
والكتاب الذهبي.

ولا موجْ.

الصحراء VIII

ولا موجْ.

الصحراء IX

ولا.

الصحراء X

كمال أبو ديب

(١٩٨٠ — ١٩٨٢)

سركون بولص

هنا ينتهي العالم المعروف*

١ — هنا ينتهي العالم المعروف

هنا ينتهي العالم المعروف
أنا أيضاً جئت من مناجم الملح
تركت الأسنانُ علاماتها الفارقة في عظامي
حيث يتساقط الكلس عبر العصور
تعلّمت كيف أحتفظ
بحرارة سرّ إنسانيٍّ صغير
عميقاً في جيوبي
بقبضتيَّ المتشنِّجتين كأنّما
على نقودٍ نادرة
لن أشتري بها شيئاً في دكّان الأرض
بينما الفئران تلعق أسرارها
على موائد التاريخ الطّافية وحدها
كأرخبيل من الجزر
تحكمه أسنانُ شوكة

---

* عنوان مجموعة شعرية تصدر قريباً.

هذه الحياة عندما أيقظتني
بزئيرها المنتحب
نسيتُ الى الأبد
كيف أعود الى النوم
يسحق الجبلان ، أخيراً ، بعضهما
الليالي مثقوبة بالطلقات الطائشة
قبلتك نوع من التطواف
وحيث تحلّق الغربان
بهذا البطء الستراتيجي
لا بد أن تكون هناك بقايا معركة خاسرة
كلّ خروف يتيه عن القطيع
ينقلب الى ذئب
كل شجرة تحتوي على سُلَّم
تضعه على جذعها الصامت لتبلغ الأوراق
القاربُ انسلَّ خفيةً
وأخذ يجذّف نفسه عبر النهر
وبينما ترقد في سريرك
يركض نعلاك وحدهما في طرق الوطن
وداعاً أيها الألف
تتلعثم أسلاك اللغة
تتفرّق الخُطى
دجاجاتٍ مذعورةً أمام دبّابة
تحرث قرية
هي مركز الرحلة

الغمدُ الذي تنطلق منه انعكاسةُ خنجرٍ مفقود
يحمل الصباح إلى أبواب القرية على محفّة
من عظام محظيّاتك
وهذا هو مركز الرحلة
إذا أردتَ أن تصيد
سيحضر العصفور
جميع النوافذ مشرعةٌ باتجاه الريح
عيوناً فارغةً كسجون عاصمةٍ بعد ثورة
كلّ جملةٍ تأتي
وهي تنوء بحملها
كقافلة من الجمال تحمل عروساً الى الخليفة
عليك أن تخطو
كمن يصوّب مسدّسه بعناية
لأنه لا يملك إلا طلقةً واحدة
يتلقّى النخاع النائم كالصلصال في الركبة
رسالة عاجلة من الدروع العشرة
في أصابع قدميك
بأن هناك
رحلة تطالب بحضورك فوراً
الى قلب المعركة
ضع حياتك
في أبسط إشارة
تصارع أكثر من غيرها في أن تصل اليك
لأنها ستأخذك هناك بصيحةٍ واحدة

٢ — أوامر صارمة من الغد

في المجاعة تعطيني
كأسَ آبائي الفارغةَ
وصحناً حجريّاً لظمأي
وأراك تضمحلّينَ : طائرةً
تغادر مطاراً مخرّباً
وسط الحروب التي ضربت أقدام فرسي
بمناجلها وحصدتْ
رؤوس الكلمات بين أسناني
من قرحةٍ في العانة
من قرحةٍ في الناي الذي يلفظ الرمل
والمغنّي تغادره الأغنية
في قطار الفجر
تتآخى السمكةُ والصنّارة
تُرمى شبكةٌ في محيط الحبر الصامت
هذا الجسر من التنهّدات تحت أقدامي
كفّت عن سيرها وأنت تعطيني مساريَ أيضاً
والريح لها كفّا أرملة
بينهما قناة بشرية سريعة الجريان
تفيض نحو مصب المجاعات حيث مرآةٌ
تنحتها مخالب لا حصر لها تحلم بها يدايَ
في مركز القرحة أنصبُ فناراً والنمل
يكتشف حركات الملّاحين وتوقيت الكواكب
تحت سيطرة ساحرٍ عارٍ

أصابعي التي أحرقتها السجائر
جسدك الذي يعدُني بالطعنات الصغيرة
يدخل حالة التجمّد فوراً
حين يواجه مسافةً غير مشروطة إلّا بالدم
واللعاب الذي يسيل الى آبارك
من أفواه العشّاق النائمين
يجرفُ فمك كقريةٍ مصروعة
عنيفة بأوشام الداخلين
تطفو في لسان النافورة باختيارها
يأتي ليصلّي تحت أوتادها المائية نورٌ
يتخفّى في سترة تاجر مقتول
سجّادة تفرش نفسها
تحت الغيوم الواطئة حتى مقبض السكين
يلمعُ كتاجٍ من الحمّى
في عظمة الكتف
التاريخ على حين غرّة
ينفض معطفه المليء بثقوب السجائر
يتطوّع في عاصفةٍ من الإهانات الصفراء نحو باب اللقاءات
تحت أضواء النوافذ العابرة التي لن نخوض حصباءها أبداً
أترك أمتعتي على مفترق الطرق
مفتوحة كميراث العائلة المسافرة
بعد أن اختفى اللصوص بالجواهر في الغابة
أنهض من نومي بكثير من الضجّة
عواميد الملح تتساقط من حولي الى الوديان
تطيرُ نحو الحفرة حيث المرآة

كالنظرة من عين رجلٍ صادق
نبضةٌ مكسورة مفتوحة الذراعين
وببطء نوّاصة القافلة الغجريّة التي لا تذهب الى مكان
تحاسبُ اليوم
سحرَ الأمس الرديء
بأوامر صارمةٍ من الغد.

سركون بولص

أوكتافيو باث (Octavio Paz)

الشعر والقصيدة

الشعر معرفة ، سلامٌ ، قدرةٌ ، نشاط صوفيٌ. عملية قادرة على تغيير العالم ، فالشعر ثوريٌ بطبيعته. تمرينٌ روحيٌ : فالكتابة الشعريّة منهج تحريرٍ داخليّ. الشعر يكشف عن هذا العالم : يخلق ، منه ، عالماً سواه. خبز المختارين ؛ وغذاءٌ ملعون. ما يعزل وما يوحّد. دعوة الى السَّفَر ، وعودة الى الوطن الأصليّ. إلهامٌ ، تنفسٌ ، وتمرينٌ عضليّ. صلاةٌ الى الفراغ ، حوارٌ مع الغياب. وهو يتغذى ، عبر هذا كله ، من قرف الحسرة واليأس. تضرّع ، ابتهالٌ ، عيدٌ ، وحضور. تعزيةٌ ، مؤامرةٌ وسحر. تصعيدٌ ، تعويضٌ ، ونتاجٌ للاّوعي. تعبيرٌ تاريخيّ للأعراق ، للأمم ، وللطبقات. الشعر ينفي التاريخ ، حيث تمّحي فيه الصراعات الموضوعية ، ويكتسب الانسان في النهاية وعياً بأنه شيء آخر ، وليس مجرد عبور زائل. تجربة. شعورٌ ، عاطفةٌ ، وحدسٌ ، وفكرة لا موجّهة. ابن للمصادفة ؛ ثمرة للحساب الصعب. فنٌّ شكلٍ أعلى من أشكال الكلام ؛ لغة بدائية. امتثالٌ للقواعد ؛ خلق لقواعد جديدة. محاكاةٌ للقدامى ، نسخةٌ من الواقع ، نسخةٌ عن نسخةٍ للفكرة. جنونٌ ، جذلٌ ، لوغوس. رجوعٌ الى الطفولة ؛ اتحادٌ جسديّ ؛ حنين الى الفردوس ، الى الجحيم ، والى البرزخ. لعبٌ ؛ عملٌ ؛ نشاط متقشف. اعترافٌ ، وتعبير فطريّ. رؤية ، موسيقى ، رمز. مماثلة : فالقصيدة هي المحارة التي تصدح فيها موسيقى العالم ، وما القوافي والأوزان الاّ ترددات وأصداء الهارمونية الكونية. تعليمٌ ؛ أخلاقٌ ؛ قدوةٌ ،

---

(٥) من كتاب «القوس والقيثارة». تمت الترجمة العربية اعتماداً على طبعة «غاليمار» الفرنسية.
"Octavio Paz, L'arc et la Lyre" *Gallimard, Paris 1965*

وكشفٌ. رقصٌ، حوارٌ بأصواتٍ متعدّدة، وحوارٌ مفرد. صوت الشعب؛ لغة المرهفين؛ كلام المتوحّد. طاهرٌ وملتاث، مقدسٌ وملعونٌ، شعبيٌّ وفئويّ، جماعي وفرديّ، ملفعٌ وعارٍ، منطوقٌ مرسومٌ مكتوب. له الأوجه كلها: ويقال إنه بلا وجه. فالقصيدة قناعٌ يستر الفراغ، وهذا وحده دليلٌ على عظمة المجد المصنوع لكل عملٍ إنسانيّ.

ترى كيف لا نتعرف في كلٍّ من هذه الصيغ، على الشاعر الذي يسوّغها، والذي يهبها الحياة بتجسيده إياها؟ ما دامت هذه الصيغ تشكل تعبيراً عن واقعةٍ معيشة، فسوف يكون لازماً الامضاء عليها كلها... حتى وإن كنا محكومين بمغادرتها دائماً، الأولى صوب الثانية، والثانية صوب التي تلي، وهكذا دواليك. إن اصالة هذه الصيغ، نفسها، ترينا أن التجربة التي تسوّغ كل واحدةٍ منها، تتجاوزها كلها. وبذا سيلزمنا استجواب الشهود المباشرين على العملية الشعرية. إذ لن يكون ممكناً القبض على وحدة الشعر الاّ في علاقة مباشرة مع القصيدة.

ولكننا باستجوابنا القصيدة عن حقيقة الشعر، ألا ترانا نخلط بين الشعر والقصيدة على نحو عسفيّ؟ كان أرسطو قد قال: «ما من شيء يجمع بين هوميروس وأمبيد وقليس، فيما خلا الوزن الشعري. ولذا كان من الشرعيّ اعتبار الأول شاعراً، والثاني عالِم فيزيولوجيات». يجب، في الحقيقة، الاقرار بأن كل قصيدة (أو على نحو أدقّ كل عملٍ مكتوبٍ ضمن قواعد الوزن) لا يحتوي، بالضرورة على الشعر. إذْ يجب التساؤل دائماً: هل أن هذه الأعمال الموزونة قصائد حقة، أم مجرد موضوعات فنية، تعليمية، أو بلاغيّة؟ ان سوناتة لا تشكل قصيدة، بل مجرد شكل أدبي، اذا كانت آليّتها البلاغية ــ الأشطار والقوافي والوزن ــ لم يمسسْها الشعر. ثمة شعر دونما قصائد: وهو يتجلى في مشاهد أو وقائع أو أشخاص، يمكن أن تكون شعرية دون أن تشكل قصائد بالإلزام. وحين لا يكون الشعر سوى تكثيف لمصادفةٍ، أو تركيز لقوى أو ظروف غريبة على إرادة الشاعر، فإننا سنكون أمام **الشاعريّ**. لكن حين يكون الشاعر ــ سالباً كان أم فاعلاً، يقظاً أم لا ــ هو القوة الموجِّهة التي تقود التيار الشعري وتحوّله، فإننا سنكون أمام واقعة مميزة على نحوٍ جذري، أمام: **عمل**. القصيدة، كل قصيدة، عمل. والشعر يتشظى في أقطاب

مختلفة، ثم يتجمع وينعزل في نتاج إنسانيّ: لوحة أو أغنية أو تراجيديا. الشاعريّ: هو الشعر في حالته الهلامية غير المحدّدة. أما القصيدة، فهي خلقٌ، وشعر مبنيّ. الشعر لا ينعزل ولا يُعلن عن نفسه بامتلاء الاّ في القصيدة. من هنا يكون جائزاً استجواب القصيدة عن الشعر، متى كففنا عن أن ننظر الى القصيدة كشكل قادر على احتواء أيّ مضمونٍ كان. ليست القصيدة شكلاً أدبياً، إنما هي موضع التقاء الشعر والانسان، القصيدة منظومة لفظية تحتوي الشعر، تحرّضه، أو تفرزه.

لكن ما أن نصرف الانظار عن **الشاعريّ**، لنركزها على القصيدة، حتى نفاجأ بالوفرة الهائلة للأشكال التي يمكن أن تستعيرها القصيدة؛ هي التي تصورناها شكلاً مفرداً. فكيف يمكن القبض على جوهر الشعر، اذا كانت كل قصيدة شكلاً مختلفاً غير قابل للتذويب الى ما هو سواه؟ ان «علم الأدب» يحيل التعدّد المدوّخ لأشكال القصيدة الى عدد من الأنواع الشعرية. ولكن هذا المشروع يكشف عن قصوره بنحو مزدوج. لأننا حين نقوم باختزال الشعر الى عدد معين من الأشكال الملحمية أو الغنائية أو الدرامية، فما الذي سنفعل بهذه الروايات أو القصائد النثرية أو المؤلفات الغريبة مثل «أورليا» نرفال Nerval أو «أناشيد مالدرور» للوتريامون Lautréamont أو «نادجا» بروتون Breton أما إذا سلّمنا بالأشكال الشاذة أو الوسيطة، كالأعمال الفطرية أو أشعار التكهّن، فإن القائمة ستمتد الى ما لا نهاية. إن بإمكان جميع الفاعليات اللفظية — نقول هذا لنظل محصورين في مجال اللغة — إنّ تغيّر نظام إشاراتها وتتحوّل الى قصائد، من الهتاف الى الخطاب المنطقي. وليس هذا هو الكفاف الوحيد، والأخطر في الحقيقة، لتصنيفات البلاغة. فالتصنيف ليس هو الإصغاء للعمل، ولا حتى فهمه. وككل التصنيفات، لا يشكل تعداد الأنواع سوى أداة عمل، تكشف عن لا جدواها منذ أن نحاول تطبيقها في مهام أرفع من التنظيم المحض. ومن المؤسف أن جانباً كبيراً من النقد يكتفي اليوم بالركون الى التطبيق الحرفيّ، والضارّ، لمثل هذه المصنّفات التقليدية.

ويمكن أن نوجه اللوم ذاته الى مناهج أخرى يستخدمها النقد، من علم الأسلوب، الى التحليل النفسي، فالأول يزعم أن بإمكانه أن يقول لنا ما هي

القصيدة، أو ما هي قصيدة معينة، بدراسته الخصائص اللفظية لعمل الشاعر. أمّا الثاني فيزعم تحقيق هذه المهمة بتأويله لرموزه. ويصلح المنهج الأسلوبي للتطبيق على شعر مالارمه Mallarmé مثلما على اشعار الهواة. وكذلك هو الأمر بالنسبة لتأويلات التحليل النفسي والبيوغرافيا والدراسات الاخرى التي تحاول (وتنجح أحياناً) أن تقول لنا لمَ، وكيف، كتبت هذه القصيدة أو تلك. وفي الحقيقة ان علم البلاغة والأسلوب والسوسيولوجيا وعلم النفس وبقية المناهج الأدبية تظل ضرورية حين يتعلق الأمر بدراسة عملٍ أدبي، ولكنها تعجز، جميعاً، عن أن تقول لنا شيئاً عن طبيعته الفريدة والنهائية.

ربّما كان توزّع الشعر على آلاف الأشكال المتباينة يغرينا بتحديد نموذج مثاليّ للقصيدة. ولكنه يكون مسخاً أو خرافة. فالشعر ليس مجموع القصائد كلها. بل ان كل خلق شعري وحدة مكتفية بذاتها. الجزء، هنا، هو الكل. وكل قصيدة عمل فريدٌ لا يمكن تذويبه ولا تكراره. وهذا هو ما يجعلنا نؤكد مع أورتيغا أي غاسيت Ortega y Gasset أن لا شيء يخول لنا أن ندعو بالأسماء ذاتها أعمالاً شديدة التباين، مثل سوناتات «كيفيدو» Quevedo وحكايات «لافونتين» La Fontaine و«النشيد الروحي» Le Cantique Spirituel

ويبدو هذا التعدد، للوهلة الأولى، نتاجاً للتاريخ. فكل أمة تنتج الشعر الذي تمليه عليها لحظة معينة، ونبوغها الخاص. ولكن المقياس التاريخي يضاعف المشكلات أكثر مما يساهم في حلّها. فهذا التعدد يظل مهيمناً في كل حقبة وكل مجتمع: لقد كان «نرفال» Nerval معاصراً «لهيغو» Hugo رغم اختلافهما، وكذلك هو الأمر بالنسبة «لفيلاسكيز» Vélasquez و«روبنز» Rubens، «فاليري» Valéry و«أبولينير» Apollinaire وإذا كان مجرد اضطرارٍ لغويّ هو وحده الذي يدفعنا الى تسمية القصائد الفيديّة (كتب الهندوس الأربعة) والهايكو الياباني بالاسم ذاته، أفليس الاضطرار اللغويّ، ذاته هو الذي يجعلنا نمنح التسمية ذاتها لتجارب بمثل هذا التباعد، بعضها عن بعض، كقصائد القديس «جان دولاكروا» Saint Jean de la croix ونموذجه الدنيويّ المباشر: «غارسيلازو» Garcilaso إنّ المنظور التاريخي الذي هو نتيجة ابتعادنا الحتمي عن الحقبات

المتأملة ، هو الذي يدفعنا الى المماثلة بين مشاهد غنية بالتعارضات والتباين ، والمسافة الحاصلة هي ما يجعلنا ننسى الاختلافات القائمة بين «سوفوكليس» و« يوربيديس» أو « تيرسودومولينا » Tirso de Molina و« لوب دوفيغا» Lope de Vega . في حين أن هذه الاختلافات ليست ثمرة التنوعات التاريخية بقدر ما هي نتائج حقيقة أكثر حذاقةً وتمنّعاً على القبض : حقيقة الشخصية الانسانية.

وهكذا يبدو التاريخ أقل جدارة من البيوغرافيا (سيرة الكاتب) في إيقافنا على فرادة قصيدة من القصائد. ولكن عائقاً جديداً يسارع هنا الى الانبثاق في الحال. ففي نتاج الشاعر نفسه ، يظل كل عمل من أعماله قائماً بذاته ، منعزلاً ، وعصياً على الإذابة. و« غالاتيه » Galatée أو« السفر الى البرناس » Le voyage au Parnasse لا يوضّحان «دون كيشوت» Don Quichotte ، و« إيفجيني » Iphigénie تتميز كلياً عن « فاوست » Faust ، وكذلك « فوينتيوفيخوانا » Fuenteo vejuana عن « لادوروتيه » La Dorothée . ان لكل عمل حياته الخاصة ، و« الأوغلوغ » Eglogues ليست هي « الإنياذة » L'Enéide بل يحدث أحياناً أن يشكل عمل كاتب بذاته نقيضاً لعمل آخر له ، وليس مختلفاً عنه فحسب. فمجموعة « الأشعار » Poësies للوتريامون لا تلقي الا ضوءاً غامضاً على أناشيد مالدورور كما أن رامبو ينعت في « فصل في الجحيم » Saison en Enfer تجربته السابقة «كيمياء الكلمة» L'alchimie du verbe بأنها جنونٌ محض. إن بإمكان التاريخ والبيوغرافيا أن يعرّفانا بنبرة حقبة معينة وحياة كاتب معين ، وأن يرسما لنا حدود عمل ما ، أو أن يصفا ، ومن الخارج ، تشكُّل أسلوبٍ أدبيّ. إن بإمكانهما أن يضيئا المعنى العام لنزعة معينة ، وأن يكشفا عن «لماذا» و«كيف» قصيدة من القصائد. ولكنهما يظلّان عاجزين عن أن يقولا لنا ما هي القصيدة.

ان الصفة الوحيدة المشتركة القائمة بين جميع القصائد ماثلة في كونها أعمالاً ، ومنتجاتٍ انسانية ، أسوة بأي منتج آخر خارجٍ من يَدَيْ إنسان. ولكن القصائد تكون أعمالاً على نحوٍ شديد الخصوصية. إذ ليس بينها مثل هذه العلاقة الجامعة بين الحاجات الاستعمالية مثلاً. ان التقنية والخلق ، الأداة والقصيدة ، أشياء مختلفة تماماً. فالتقنية عملية لا تتمتع بقيمة إلا بقدر ما تكون فاعلة. أي بقدر ما تكون قابلة

للاستعمال المكرر، وهي تضمحل منذ أن يظهر إجراء جديد. فالتقنية تكرار يبلغ الكمال أو يختفي، أي أنها موروثٌ وتغيُّر: البندقية التي تحلّ محل القوس. أما في الشعر فالإنيادة لا تحلّ محلّ الأوذيسة. بل أن كل قصيدة عمل فريد، نتاج «تقنية» تموت ساعة الخلق بالذات. والتقنية الشعرية ليست قابلة للتوارث، لأنها لا تخلق امتثالاً لوصفة معينة، وانما لابتكارات لا تخدم الاّ خلاقيها فحسب. واضح أن الأسلوب le style — من حيث هو طريقةٌ في المعالجة — مشتركة بين مجموعة من الفنانين، أو بين فنّاني حقبة معينة — يمثل رؤية للتقنية سواء بالمعنى الذي يصورها كموروثٍ وتغيّر، أو كإجراء جماعيّ. الأسلوب هو نقطة انطلاق كل جهدٍ خلاق، ولهذا فإن كل فنان ينزع الى تجاوز هذا الاسلوب الجماعي أو التاريخي. وما أن يكتسب شاعر أسلوباً أو طريقةً، حتّى يتوقف عن أن يكون شاعراً، ويصبح صانع أشياءٍ أدبية. ان ندعو «غونغورا» Gongora شاعراً باروقياً، فإن هذا صحيح من وجهة نظر التاريخ الأدبي، ولكنه يكف عن أن يكون صحيحاً منذ أن نرغب بالولوج الى شعره الذي يتجاوز أطُر هذا النوع. أكيدٌ أنّ قصائده تقدم نموذجاً عالياً للشعر الباروقي. لا يجوز أن ننسى أن الأشكال التعبيريّة المميزة لشعر غونغورا — أو ما ندعوه أسلوبه، اليوم — لم تكن، في البدء، الاّ ابتكارات ومخلوقات لفظية جديدة أصبحت إجراءاتٍ وصيَغا و«وصفات» فيما بعد. ان الشاعر يستخدم، أو يتبنى، أو يقلّد ايقاع حقبته — أي اسلوب العصر — ولكنه يعمل على تحويل كل هذه العُدَد، ويحقق عملاً فريداً في ذاته. وتنبع أفضل صور غونغورا — مثلما أبان عنه داماسو ألونصو Damaso Alonso بشكل ممتاز، من قابلية على تحويل لغة أسلافه أو معاصريه، الأدبية. أحياناً، يكون الشاعر مقهوراً، على يد أسلوبه (أسلوبه الذي هو ليس بأسلوبه، ولكن أسلوب حقبته؛ فالشاعر ليس لديه أسلوب). حينها، تصبح الصورة المضاعة حيازةً جمعية، وموضعاً لتحريات مؤرخي وعلماء فقه المستقبل. نعم، من هذه الأحجار، ومن أحجارٍ أخرى مشابهة، تنشأ هياكل يدعوها التاريخ بالأساليب الفنية.

وأنا لا أقصد هنا أن أنفي وجود الأساليب. لا، ولا أريد التأكيد على أن الشاعر يمارس خلقه من لا شيء. فأسوةً بكل الشعراء، كان غونغورا يستند في خلقهِ على

لُغة. لغة كانت تشكل واقعاً أكثر جذريةً وملموسية من اللغة المتكلمة: لغةٌ أدبيةٌ، أي أسلوب. ولكن غونغورا كان يتجاوز هذه اللغة. بل، على نحوٍ أكثر دقة، كان يحلها في أفعالٍ شعرية فريدة، صور وألوان ورؤى: أي في قصائد. ان «غونغورا» يتجاوز الأسلوب الباروقي، و«غار سيلازو» الأسلوب التوسكاني، و«روبين داريو» الاسلوب الحديث. الشاعر يتغذى من الأساليب التي لا تكون قصيدة بدونها، غير أن الأساليب تلد وتتنافى وتموت. أما القصائد فتظل، وتشكل كل واحدة منها وحدة مكتفية بذاتها، مثالاً منعزلاً لا يتكرر.

ثمة أعمال أخرى تقتسم هذه الخصلة المميزة مع القصيدة، يمكن أن نذكر من بينها: اللوحات، والتماثيل، والسوناتات، والرقصات، والآثار. ويظل التمييز بين القصيدة والأداة الاستعمالية، بين الأسلوب والخلق، قابلاً للتطبيق عليها كلها. كان أرسطو يرى الرسم والنحت والموسيقى أشكالاً شعرية أيضاً، أسوةً بالتراجيديا والملحمة. واذ هو يتحدث عن غياب الملامح الأخلاقية في شعر معاصريه، فإنه يدرج كمثال لهذا النقص رساماً هو زوكسيس Zeuxis، وليس شاعراً تراجيدياً. وفي الحقيقة، ففيما وراء الاختلافات التي تفصل لوحة عن نشيد، وسمفونية عن تراجيديا، يظل في كل واحدةٍ من هذه عنصر خلاق يدفعها، جميعها، الى الدوران في الكون ذاته. ان لوحة، أو تمثالاً، أو رقصة، تشكل كل منها قصيدة على شاكلتها، وهي شاكلة لا تختلف كلياً عن الشاكلة التي يكون فيها قصيدةً عمل مكتوب من كلمات. فتعدّد الفنون لا يمنع وحدتها بالمرّة، بل إنه بالأحرى يؤكد عليها.

وقد دفعت الاختلافات بين الكلمة والصوت واللون الى الشك بالوحدة الجوهرية القائمة بين الفنون. اذ يقال إن القصيدة مصنوعة من كلمات: أي هذه الكيانات المختلطة التي إذا كانت لوناً وصوتاً فهي دلالةٌ أيضاً في حين أن اللوحة والسوناتية تتألفان من عناصر أكثر بساطة: أشكال وتخطيطات وألوان لا تعني شيئاً في المنظومة الثنائية الطّبيعة، فإنها تنطلق من اللاــدلالة، أما القصيدة، هذه المنظومة الثنائية الطبيعة، فإنها تنطلق من الكلمة، هذا الشيء الدّال. إن هذا التمييز يبدو لي حاذقاً أكثر منه صحيحا. فالألوان والأصوات تتمتع، هي الأخرى،

بمعنى. ولا يتحدث النقاد بمحض المصادفة عن اللغات التشكيلية والموسيقية. وقبل أن تشيع هذه التعابير لدى اختصاصيي الفن، كان الجمهور العاديّ قد عرف ومارس لغة الألوان والأصوات والاشارة. وما من حاجة للتذكير هنا بالعلائم والشعارات والتحذيرات الموجهة عن طريق الآلات الايقاعية والنداءات والاستدعاءات، وبقيّة أشكال الاتصال غير اللفظي التي تستخدمها بعض التجمعات البشرية. ان الدلالة ليست مفصولة عن أي من النوعيّات التشكيلية أو الصوتية.

وغالباً ما يتمتع اللون والصوت بقدرة استحضارية أعلى مما تتمتع به اللغة المتكلمة. فلدى «الأزتيك» Les Aztèques كان اللون الأسود مرتبطاً بالعتمة، بالبرد، بالجفاف، وبالحرب والموت. وكان يوحي ايضاً بذكرى بعض الآلهة: Tezcatlipoca أو mix coatl أو يحدد بعض الجهات: كالشمال، أو بعض أحوال الطقس، أو يشير الى الصخر، والقمر، والى الصقر. كان كل لون من الألوان الأربعة يحدد جهةً وطقساً وإلهاً وإشارة مصير. وكان الأفراد يلدون تحت إشارة لون، مثلما يلد المسيحيون تحت حماية قديس حارس. وسأذكر مثلاً آخر عبر الوظيفة المزدوجة للايقاع في الحضارة الصينيّة القديمة. وكلما دعت الحاجة التى تفسير صيغ «الين» Yin و«اليانغ» Yangوهما الايقاعان المتناوبان اللذان يشكلان مذهب «التاو» le Teo يتم اللجوء الى اشارات موسيقية. ان الين واليانغ، من حيث هما تصور ايقاعي للكون، إنّما يشكلان فلسفةً وديناً، رقصاً وموسيقى، حركة إيقاعية مشبعةً بالمعنى. ومن هنا فإن استخدام تعابير مثل: هارمونية، أو ايقاع، أو طباق لحنيّ، لا ينبع من مجرد اصطلاح أو اضطرار لغوي وإنّما يشكل إشارة صريحة الى القدرة الدلالية للصوت. ان الجميع يستخدمون مثل هذه التعابير عارفين أنها تتمتع بمعنى، وبقصدية وإن مهوّمةٍ أو منتشرة. ليس ثمة من ألوان أو أصوات بذاتها، ومجردة من المعنى: فما أن تمسّها يد الانسان حتى تغيّر طبيعتها وتدخل في عالم الأعمال. وجميع الأعمال تنفتح على الدلالة. فما يمسه الانسان يتلون بالقصد، ويشكل ذهاباً نحو... إن عالم الانسان لهو عالم المعنى. وهو يقبل الاختلاط والتناقض والجنون والبلبلة، ولكن ليس بغياب المعنى. حتى الصمت يكون مترعاً

بالأصوات ، بالاشارات ، وكذلك بالدلالات . وهكذا فإن نظام الهياكل وتناسباتها تتبع حركة قصديّة . وليس غياب المعنى ، بل العكس تماماً ، هو ما نلاحظه في الاندفاعة العمودية العنيفة للمعمار القوطي ، أو التوازن المتوتر والمهدّد في المعبد الأفريقي ، أو استدارة الأنصاب البوذية ، أو النبات الشهويّ الطبيعة ، المعرّش على جدران مزارات «أوريسا» Orissa . كل شيء لغة .

ان ثمة اختلافات عميقة بين اللغة المتكلمة أو المكتوبة وبين باقي أشكال التعبير — التشكيلية أو الموسيقية — ولكن ليس الى الدرجة التي ننسى معها أنها جميعها لغات : أي هذه النظم التعبيرية المزوّدة بقدرة دلالية ، والقادرة على الايصال والبثّ . ولا يستخدم الرسامون ولا الموسيقيون ولا المعماريون ولا النحاتون ، عناصر وعدد تركيبية جذرية التمايز عمّا يستخدمه الشاعر . فلغاتهم مختلفة ولكنها كلها لغة . وتظل ترجمة القصائد «الأزتية» إلى معادلاتها المعمارية أو النحتية أسهل من ترجمتها الى الأسبانية ، وتتحدث النصوص التانترية بلغة منحوتات «كوناراك» Konarak ذاتها . كما لا تختلف السوناتا الأولى «سورخوانا» بشدة عن النشيد الوطني المكسيكي . ويظل الرسم السوريالي أقرب الى شعر هذه الحركة منه الى الرسم التكعيبي .

والتوكيد على استحالة التملص من المعنى يعادل الاغلاق على جميع الأعمال — الفنية أو التقنية — في ذات العالم الموحّد للتاريخ . اذ كيف يمكن اكتشاف معنى لا يكون تاريخياً؟ ان الأعمال لا تعلو عن الانسان ، لا في أدواتها ، ولا في إشاراتها الدلالية . إنها كلها موجهة صوب إنسانٍ مشخّص ، لا يرتقي ، بدوره ، الى الدلالة الاّ في قلب تاريخٍ ملموس . الأخلاق ، الفلسفة ، العادات ، والفنون ، أي بكلمة واحدة كل ما يشكّل تعبير حقبة من الحقب ، يساهم في خلق هذا الشيء الذي ندعوه بالأسلوب . كل أسلوب يكون اسلوباً تاريخياً ، وكل منتجات حقبة ، من أبسط أشيائها الاستعمالية الى أعمالها الفنية الأكثر تجرّداً ، تظل مشبعةً بالتاريخ : أي بالأسلوب . غير أن هذه الوشائج والقرابات ستتضمن على اختلافات ذات صبغةٍ خصوصية . ويظل من السهل أن نكتشف ، داخل كل أسلوب ، العنصر الذي يفصل قصيدةً عن معالجةٍ في أبيات ، أو لوحةً عن لائحة تربوية ، أو أثاثاً عن تمثال .

هذا العنصر المميّز هو الشعر. وهو وحده ما يمكننا من القبض على الاختلاف الأساسي بين الخلق والاسلوب، بين العمل الفني والشيء الاستعمالي.

وسواء كان الانسان فناناً أم حِرَفياً، فإنه يحوّل المادة الأوليّة التي يتعهدها بالمعالجة: مادة اللون أو الحجر أو المعدن أو الكلام. وتتمثل العملية التحويلية بهجران هذه المواد عالم الطبيعة، ودخولها عالم الأعمال، أي عالم الدلالات. ما الذي يحدث يا ترى للحجر المستخدم من قبل الانسان في صنع تمثال وفي بناء سلّم؟ ان الحجر المستخدم في صنع التمثال يصادف، في الحقيقة، مصيراً تحولياً يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي يلاقيه حجر السلّم، وإن كان الحجر لا يختلف في الحالتين، وحتى إذا كان يعود الى المنظومة الدلالية ذاتها (أن يكون السلّم والتمثال عائدين الى كنيسة قرو ـــ وسطية مثلاً). ويظل المصير الذي تلاقيه اللغة على يد كلٍّ من الناشر والشاعر قادراً على تحسيسنا بهذا الاختلاف.

إن أعلى شكل للنثر يتمثل في الخطاب، حيث تنزع الكلمات هنا الى أن تكوّن دلالة واحدة. وهذا عملٌ يستدعي جهداً في التفكير والتحليل، ولكنه يتضمن في الوقت نفسه مثالاً لا يمكن بلوغه، بما أن الكلمة، كل كلمة، ترفض أن تكون مفهوماً لا أكثر، أو دلالة ولا شيء آخر سوى الدلالة. إن كل كلمة ـــ بغض النظر عن خصائصها الفيزيائية ـــ تحتوي على تعدّدية من المعاني. وبهذا فإن فاعلية الناثر تتّجه بالتضاد مع طبيعة الكلمة بالذات. وبالنتيجة لا يكون من قبيل المؤكد أن أحداً يتكلم النثر دون أن يعرف بذلك. ان «ألفونصو رايس» Alfonso Reyes يشير، عن صواب، الى أن من غير الممكن أن يتحدث الانسان نثراً دون أن يخالطه كامل وعي بما يقول. وهذا ما يمكن أن نُضيفَ إليه أن النثر لا يُتكلَّم كلاماً ولكنْ يُكتَب. واللّغة المتكلمة أكثر قرباً الى الشعر منها الى النثر. انها أقل تفكيراً وأكثر طبيعية، مما يسمح لنا أن نستنتج بأنه يظل أسهل أن تكون شاعراً دون أن تعرف من أن تكون ناثراً. في النثر، تنزع الكلمة الى التطابق مع واحدة من دلالاتها الممكنة، وذلك على حساب الدلالات الاخرى: فالخبز الخبز والنبيذ نبيذ، وهذه عملية ذات طابع تحليلي، فالكلمة تتضمن دلالات عديدةٍ كامنة، وباحتياطي من

الوجهات والمعاني. أما الشاعر فإنه لا يتحرك ضد الاختلاط اللفظي وتعدّده الثريّ اطلاقاً. في القصيدة تستعيد اللغة أصالتها الأولى المنتهكة في النثر وفي اللغة المتكلمة اليومية. ويتصف هذا البحث عن الطبيعة الأولى للكلمات بصفة كلية تشمل الخصائص التشكيلية والصوتية للكلمة، مثلما تشمل خصائصها الدّلالية، حيث تجد الكلام، الملتقي أخيراً بحريته، وهو يكشف عن أعماقه ومعانيه وإيحاءاته، أشبه ما يكون بثمرة ناضجة. أو منطاد ساعة انفجاره في السماء. الشاعر يعيدُ الحرية للمادة. أما الناثر فيحكم عليها بالحبس.

يمكن أن نقول الشيء ذاته، بخصوص الأشكال والألوان والأصوات. فالحجر ينتصر في التمثال، ولكنه يفقد جلاله في السلالم. واللون يسطع في اللوحة، وحركة الجسد في الرقص. إن المادة المدحورة أو المشوّهة في الإناء الاستعماليّ تستعيد تألقها في العمل الفني، وتقف العملية الشعرية في القطب المضادّ تماماً للتلاعب التقني. في الأولى تستعيد المادة طبيعتها الأصلية حيث اللون هو لونٌ أكثر، والصوت صوت بازدياد. ليس ثمة، في العملية الشعرية من انتصار على المادة أو على الأدوات، مثلما يرى علم جمال حرفيّ، بل ثمة تحرير للمادة. ان الكلام، الصوت، اللون، والأدوات الاخرى، تعاني تحولاً ما أن تلج حلقة الشعر. وهيَ دون أن تكف عن أن تكون أدوات دلالةٍ أو تواصل، نراها تصبح شيئاً ما، آخر. ولا يدفعها هذا التغيير — مثلما يحدث في التقنية — الى هجران طبيعتها الأولى، بل يمكنها من العودة اليها، على العكس. وأن تُصبح «شيئاً آخر»، فهذا يعني أن تكون «ذات الشيء»؛ الشيء ذاته؛ ما تكونه هي عن حقّ. ولكن في الوقت نفسه ليس حجر التمثال، واللون الأحمر في اللوحة، وكلام القصيدة حجراً أو لوناً أو كلاماً فحسب، بل إنها تجسد أشياء تتجاوزها، أشياء بطبيعة متعالية، ودون أن تفقد قيمها الأولى ووزنها الأصلي، فإن هذه الأشياء تشكل ما يشبه جسوراً تحملنا الى ضفة أخرى، وأبواباً تنفتح على عالمٍ آخر، على الدلالات التي لا تصوغها اللغة وحدها. الكلام الشعريّ، هذا الشيء المختلط الطبيعة، والمتعدد التكافؤ، هُوَ ما هُوَ بامتلاء — ايقاع ولون ودلالة — وكذلك شيء آخر أكثر من هذا: الصورة. الشعر يحول الحجر واللون والكلام والصوت الى صور. وما يمنحه إياها كونها صوراً، هذا الشيء المشبه بقدرتها على

بعث كواكب من الصور في ذهن المستمع أو المشاهد، هو الذي يجعل من جميع الأعمال الفنية عبارةً عن قصائد.

لا شيء يمنع من القول إن الأعمال التشكيلية والموسيقية، قصائد، بشرط أن نجد فيها الشرطين الاثنين الموضّحين أعلاه: أن تعيدَ هذه الأعمال مادتها أو عُدَدها الى ما هيَ في الأصل — مادة متألقة أو عتماء — أي أن تمتنع على العالم الاستخدامي؛ ثم أن تتحول الى شكل خاص من أشكال التواصل، ودون أن تكفّ القصيدة عن أن تكون لغة — معنى وإيصال للمعنى — فإنها ما فوق — لغة (أو ما وراءها). غير أن هذا المافوق أو الماوراء لا يمكن بلوغه الاّ عبر اللغة. ان لوحةً ما تشكل قصيدة حين تكون أكثر من مجرد شكل تصويري. ولا أعتقد أن «بييرو دولافرانسيسكا»، أو «ماساشيو»، أو «ليونارد دافنشي» أو «أوشيلو» سيرتضون تسمية أخرى سوى تسمية «شعراء». إن همّ الوسائل التعبيرية للرسم الذي كان يأخذ بمجامعهم، أي اللغة التشكيلية، وجد شكله لديهم عبر أعمال تتجاوز هذه اللغة بالذات، وقد جرى استثمار توصلات «ماساشيو» و«أوشيلو» من قبل مَنْ جاءوا بعدهما، ولكن أعمالها تقيم فيما وراء هذه التوصلات التقنية المحضة: انها صور، وقصائد يتعذر تكرارها. أن تكون رساماً كبيراً هو أن تكون شاعراً كبيراً، أي كائناً يتجاوز حدود اللغة.

فالفنّان لا يستخدم أدواته، التي هي الحجر أو الصوت أو اللون أو الكلمة، مثلما يفعل الحرفيّ، بل انه يخدمها بالاحرى، ممكناً اياها من استعادة طبيعتها الأصلية. وبما هو خادم للغة، مهما تكن هذه اللغة، فإنه يتجاوزها في الوقت ذاته. هذه العملية المتعارضة والمتناقضة تخلق الصورة. الفنان خالق صور: أي شاعر. وما يدعو الى تسمية «النشيد الروحيّ» و«الأناشيد الفيديّة»، «الهايكو» و«سوناتات كفيدو» قصائد هو نوعيتها كصور. شرط الصور هذا هو الذي يحمل أنواع الكلام (دون أن تكف عن أن تكون ذاتها) الى تجاوز اللغة التي لا تشكل سوى نظام من الدلالات التاريخية. ان القصيدة تتجاوز التاريخ، دون أن تكف عن أن تكون كلاماً أو تاريخاً. وليس تعدّد القصائد نفياً لوحدة الشعر بقدرما هو بالأحرى تأكيد عليها.

كل قصيدة فريدة. وفي كل عمل، يتوهج الشعر بكامله بدرجة أو بأخرى من الحدّة. لهذا تكشف لنا قراءة قصيدة واحدة عما هو الشعر، أكثر بكثير مما يفعله بحث تاريخي أو لغوي. غير أن تجربة القصيدة ـــ إعادة خلقها في القراءة أو الإلقاء ـــ ترينا هي الاخرى تعددية ولا تجانساً محيّرين. فالقراءة هي دائماً كشف عن واقعة غريبة على الشعر، بصريح القول. لقد كان معاصر و«سان جان دولا كروا» الذين قرأوا قصائده أكثر انجذاباً الى طبيعتها كنموذج أو كقدوة، منهم الى جماليتها الفاتنة. وكثير من المقاطع التي نحبها لدى «كفيدو» كانت تطبع باللامبالاة قراء القرن السابع عشر، في حين أن مقاطع أخرى تنفرنا وهي كانت تشكل بالنسبة لهم سحر عمله بكامله. وإذْ يظل فهم تاريخي هو وحده القادر على تحسيسنا بالوظيفة الشعرية للتعدادات التاريخية في قصائد «مانريك» Manrique، فإن إيحاءاته الى زمنه وماضيه القريب تمسنا ربما بنحوٍ أعمق ممّنْ عاصروه. وليس التاريخ هو وحده الذي يجعلنا نقرأ النص ذاته بعيونٍ أخرى. فلدى بعضهم تشكل القصيدة تجربة في التخلّي، كما تشكل تجربةً في الشدّة والالتحام لدى البعض الآخر. الفِتْية تقرأ القصيدة لتعين نفسها على فهم المشاعر والتعبير عنها على نحوٍ أفضل، كما لو كانت القصيدة هي وحدها ما يمنح الحدود المشخصة لبعض الملامح اللامحدّدة التي واجهتها في الحب أو تجربة البطولة أو في حياتها الحسية والشهوية. كل قارئ يبحث في القصيدة عن ضالّته. وليس نادراً أن يعثر عليها، فهو يحملها في داخله، منذ البدء.

بعد هذه الملامسة الأولى والخادعة، ليس مستحيلاً أن يلج القارئ الى مركز القصيدة. لنتخيل لقاء كهذا. في مدّ وجزر عاطفاتنا وهياجاتنا المتعددة (نحن الذين نشهد انقساماً دائماً: الى أناي وقريني وقرين أناي الثانية)، ثمة لحظة يهدأ فيها كل شيء. ان التعارضات لا تختفي هنا، ولكنها تذوب للحظة. وما أشبه هذا بتعليق أو إرجاء للروح: إن الزمن لم يعد ليلقي علينا بثقله. تعلّمنا «الأوبانيشاد»، بمجموعة معالجات فلسفية هندية في المطابقات وما يتبعها أن هذه المصالحة هي «أنادا»: أي «انحلالٌ في الواحد». قليلون هم من يبلغون هذه الحالة، حقاً. غير أن كلّاً منا قد أحس بحالة مشابهة لها، وفي مناسبة معينة، وإن لبعض أجزاء الثانية. وما من حاجة لأن تكون متصوفاً لتبلغ هذه الحالة اليقينية. كلنا كنا أطفالاً يوماً ما. وكلنا أحببنا. الحب واحدة من حالات الالتحام والمشاركة المفتوحة للبشر.

ان بإمكاننا أن نلج الى التجربة الشعريّة من خلال القصيدة، هذا الشيء المغنط، والحقل السرّي الذي تلتقي فيه القوى المتعارضة. القصيدة إمكان مفتوح لجميع البشر، مهما كان مزاجهم، أو طبيعتهم الفكرية، أو استعدادهم. القصيدة ليست الاّ ما يلي: إمكان لا يتحقق الاّ لدى ملامسة قارئ أو مُتلقٍّ. ثمة «نوتة» مشتركة لجميع القصائد، لن يكون بدونها شعر؛ انها: المشاركة. وفي كل مرةٍ يحيا فيها القارئ القصيدة مجدداً عن حقّ، تتحقق حالة يمكن لنا أن ندعوها شعرية. ويمكن لهذه التجربة أن تتخذ شكلاً أو آخر، ولكنها تجاوز دائم لذاتها، انقطاع لكل الحدود الزمنية، بغية الاستحالة الى شيء آخر. وكالفاعلية الشعرية، تمنح التجربة الشعرية نفسها في التاريخ: انها تاريخ وفي الوقت نفسه نفيٌ للتاريخ. ان القارئ يناضل ويموت مع «هيكتور»، يتشكّك ويمارس القتل مع «آرخونا»، ويتعرّف على ضفاف الوطن الأم مع «يوليس». انه يعيد معايشة الصور، يرفض التسلسل، ويتسلق الزمن. والقصيدة وساطة، اذ عبرها يتجسد، للحظةٍ، الزمن الأصلي؛ أب الأزمنة جميعاً. التسلسل يغتذي فيها حاضراً صرفاً، ونبعاً يغتذي من ذاته، محوّلاً واقع البشر. وتتمتع قراءة القصيدة بشبه كبير مع الخلق الشعري. فالشاعر يخلق الصور، أي القصائد؛ أما القصائد فتحيل القارىء الى صورةٍ وشعر.
لكن يجب الاعتراف أن الطابع المشبوه الذي تتلقاه كل محاولة في التنظير للشعر، يبدو مخففاً منذ أن يتم الاستناد الى الكشف الذي تهيئه لنا، أحياناً، قصيدة معينة، في ساعاتٍ معدودة. ومع أننا نكون قد نسينا كلامها، واختفى عنّا حتى طعمها ودلالتها، فإننا لا نزال نحتفظ بالإحساس الذي وفّرته بضع دقائق كانت من الامتلاءِ بحيث أنها شكلت لنا زمناً متجاوَزاً، وموجة عالية، تطوّح بعوائق التسلسل الزمني. فالقصيدة مجرّ الى الزمن الخالص، وغطسٌ في المياه العميقة للوجود. والشعر ليس شيئاً آخر سوى الزمن: إيقاع خالقٍ على نحوٍ أبديّ.

أوكتافيو باث

ترجمة: كاظم جهاد

شوقي عبد الأمير

ثلاث قصائد

١ — روما

ستنفُضُ في الفجرِ روما نسورَ الرمادِ على حائطٍ شائخٍ وتتركُ صلبانَهَا والبياضَ
لأضرحةٍ من رُخامٍ وليلٍ تظلُّ الجدارات بيضاء مثلُ الشواهد مأهولةً بالنوافذِ والطيرِ
شاخصةً كالنداء.

وروما
بأمطار كل العصورِ
ستمحو البياضَ وأشباحَهُ في المحطاتِ والمدنِ
المستبدةِ والذاكرهْ

وروما
ستصلبُ روما
تعلّقُهَا في المسلّاتِ، في قمةِ الفاتيكان
وفي فجرها الحجريّ.

وروما
النفاياتُ كل التعاليم فاشيُّها
وأعمدةٌ للسقوط

ولكنَّ روما
لروما
جسورُ البقاء.

II — الشاعر السّومري

يبدأ الشاعرُ السومريُّ الحروف
يبدأُ الشاعر السومريُّ الكتابه
يبدأ الشاعرُ السومريُّ القصيده

يبدأ الشوقُ والحبُّ والحزنُ والخوفُ،
تبتدئ الآلهه

وتبدأ عشتارُ أحلامها القاتله

يبدأ الفعل والقتلُ والحربُ، تبتدئ المقبرهْ.
سومرٌ تبدأ الأسئلهْ

كيف تمحو الكتابه
وقد كُنتَ أولها؟

يغسلُ البحرُ ما تكتبُ الريحُ
آخر أُغنيةٍ نُحتتْ من حجرْ

سومرُ لم ترهب البحرَ
مقبرةً لم تزلْ
وزَقُّورةً في حداد القمرْ.

شبعاد تدفن شبعاد
ما تركت مجدها
للرجالِ
ومرآتها في الحفرْ

كانَ للشرق خيط من الوهم أحرقهُ شاعرٌ واختفى في الرحيل المؤبد بين الكتابةِ والموت. بين الخُطى والبحار.

خطوة في الحياةِ
وأخرى الى الموت
ما زال جلجامِشٌ في الحياة وفي الموت يكتبُ أزمنةً وعصوراً من الحلم ؛ هل تُدفنُ الأرضُ في الكلمات؟

*

هذا الشرقُ المعصوبُ العينين المسنودُ إلى جذع الله استوقفني في مجزرةٍ قلتُ له من أنتَ؟ فقالَ الأَنْت..

يتحدّاني موتي
فألوذ بمدفنةٍ في القلب.

للجسدْ/
حَجَرٌ لا يُضاءُ
للجسدْ/
طلعهُ عالقٌ بالمياه
للجسدْ/
غيمةٌ ماؤها في اليدينْ
والجسدْ/ عشتروتُ
التي حجبت عُريها عن رؤى الآلهه
واشتهت ماءَهُ للعطاء...
لُعِنَت مرّتين

بابلُ
أوّلُ فعلٍ نبذتْهُ الأرضْ
هابيلُ عبُورْ..

بابلُ
إمرأةٌ لو تجمد
وإلَهٌ لو تصمتْ.

III — إبن

رأى بينَ كفّيهِ وجهاً لهُ أوّلُ الأرضِ
أوّلُ ماءٍ وأولُ طينْ
فَسَمَّاهُ كي يبدأ الانفصامَ
ويفتحَ جُرحَ اليدينْ

رآهُ على الفجرِ
أيَّ جنينٍ رأى؟
ولمّا تلقّاهُ يفتحُ لِلْفَجْرِ عينينِ
أغمضَ عينينْ

دنا منْهُ هذا التباعُدُ يولدُ للتوِّ ، ثمَّ التحوّلُ
صارَ اليه المسافةَ والقربَ
أوعدهُ بالخطى ،
فانحنى فوقَه راجفَ القدمين.

يبادرُهُ الحلمُ يسكُنُهُ عائداً منهُ
يختلطانِ
وينفصمانِ
ولم يفصِحا بعدُ
بينهما يقظةٌ وحنينْ.

شوقي عبد الأمير

(باريس ، ١٩٨١)

منى السعودي

لماذا ، كلما صعدت إليك كَسَرْتَني ؟

١

أبدأُ بموتي واقول انه الطريق
أبدأُ بحبك وأقول إنه الطريق
أبدأُ بالنداء الذي يدعوني إلى حلمي وحلمك
إلى اعادة التكوين والفيض ،
أبدأُ باستئصال الوهم من عينيّ
أبدأُ باستئصال الوهم من عينيك

٢

... ستقول : كان الحبّ نبعاً لم نألفه
كانت الألفة فضاء لم تمنح للحلم أن يتجسد فيه وينمو ،
الحلم الذي يوحد الواحد والآخر ، — والحلم الذي لا يفصل ،

(آه ، لماذا كلما صعدت إليك كسرتني؟)

أهكذا يكون موتي ، أن آتيك ، ألقاك ولا تلقاني ،
أراك ولا تراني ، أن يبقى وصلي مجذوباً إليك ولا تصلني ،
وتمتد يدي في مسافة تتحول إلى وحشة ، وتصير الوحشة

سؤالاً عدمياً ، ... وهل أقدر أن أنني الحب ، أموت
لو أنني الحبّ ، ولا يبقى لي جسم ولا معنى ، وكيف ألاقي
الحجارة ، وكيف ألاقي الحلم ، وكيف ألاقي الصبح والليل ،
— (لماذا تدعوني أيها الموت)

لماذا لا أخرج عنك ، وكلما صعدت إليك كسرتني؟ وكلما
خرجت عنك ارتددت إليك ، وكأنَّ ما عداك لا يُحصد
ولا يُزرع ولا يُحلم ، وأنت من ينمو في مساحات القلب
كلها ، وأنت النبات الذي ينمو وينميني ...
(ولا ترى حبي حتى يصير موتاً — ايتها الصورة اهجريني)

٣

وكلّما صعدت إليك تكسرني ؟
هل تكسر نباتك الحيّ؟ أغمرك بالأخضر والأزرق ،
أغمرك بالضوء والماء ، أغمرك بالنهار وأوائل الليل ،
لتقولَ لي بالصوت ، وترسم اشاراتك الحية ،
ولا تغرّبني ولا تسكن في السر ولا في الصمت ولا تكسرني كلما صعدت اليك ،

أنادي منك (ما يضيئك ، ما يضيئني) أرسم هذيان

الشجر وأقول السواد بياض لأبقي مسافة بيننا
لعمق الحلم ونمو نباتاته وأجساد النداء والكلام والكتابة.

٤

كان قصدي أن أبدد الوحشة وأجري الماء ،
كان قصدي أن أعيد تكوين القدرة وأعجن الجسد بالحب ،
جسدي وجسدك وجسد الورقة والوردة والعش والحلم
والأرض والأيام ، ويكون الوطن بحيرة الدهشة ،

كان قصدي أن أجري الخلق وأنني الموت ، كان
قصدي أن يعمّ الفرح وتتخلخل أعمدة الأرض لا لتنهار
ولكن لتسبح ...
كان قصدي أن ترى الفراشة البيضاء التي وردت
الحديقة ...

ها أنت تتشرنق وأنا أفك حبالي ، تدخل في المحار وأدخل
في البلور ، تدخل في الليل وأدخل في الضوء . بدأنا نتعاكس
في بياضنا ، أنت على طرف وأنا على طرف ، أمد نداء
الشوق فتحيله جداراً ، أخلع عنك الأردية والأحداث
فترتدي الوهم ، أراك فتنكرني ،

يا نجمة القمر ، أين زمن طلوعك وسفرك البهيّ؟

صفائي لا يقيم حاله إلاّ موصولاً
بفتوحات الأرض وقلب الحبّ...
وكلّما مسحت منك مرارة زرعت مرارة، وتحجب عنّي ماءك
وعينك. وقلبي لا يحب غير العذوبة... انْسَني لا
لأموت بل لأولد.
(لماذا كلما صعدت إليك كسرتني) تنساني الصورة
ومرات الحلم، لماذا توحش الطريق وتضيق، وليست
الغربة بيتاً، ولا الحبّ وهماً ولا أجدك!

٥

أقول: الوقت قصير ولا غبش في الذاكرة. الليل بلا شواطئ والمدينة مستنقع، أجيءُ إليك أمسح الوهم عني وعنك، أفتح في الذاكرة مجالاً للصحو الأبيض، وأمحو الذكريات لألاقيك دائماً على مستوى القدرة، مستوى الحلم والموت، وأُسقط جدرانك وجدراني، أجاسدك وأمسح الأرق عن الليل، وألد الصبح وأولد فيه لأمنحني لسفر آخر، أغيّر نقطة ارتكازي، وأقول انك ستأتي حين يأتي الوقت، وإن لم تأت سيكون غيابك مجيء آخر، ولا أنتظرك، وحين أتوق لقربك سأعانق الحنين وأعشق كل ما ينمو باتجاهاته، ولا أُقيم في الفضاء غير الحبّ، ولن تكسرني كلما صعدت إليك،
أتعلم أن لا أقيم القبر بل السفر.

٦

أصعد في حجر أسود
وأتعلم أسرار الصمت ، يحيطني بياض الحلم ،
أتوه اليأس أن يلاقيني ، وأعجن الموت بكرة أحلامي ،
أتعلم لغة أن لا أمد أشواقي نحوك ولا يديّ ،
وأسأل الأيام الماضية أن ترعاك ، وأفك الدائرة
وأرمي قطرها في البحر ،
وتخرج من الحلم ومن الصحو ،

الأنثى حلم عاشق والأرض مسافات توق ،
ولن يمسّني موتك..

منى السعودي

(أيار . ١٩٧٥)

جليل حيدر

ثلاث قصائد

١ ــ سقفٌ لصفير ملائكة

نفسٌ تضيقُ
وأكتني ببياضها الواهي ، تضيقُ
تضيقُ
تهبطُ قاعةٌ من عاشقينَ
تضيقُ
تهبطُ من شراييني وأسئلة الطبيبِ ،
فربما نخلٌ يُغنّي في ليالٍ شائكهْ.
نفسٌ تُغنّي للمجانين ،
البغايا آخرَ السجنِ
المرايا في غرابتها
التحايا في امتلاكٍ ، أو صفير ملائكهْ.
لمن اقتسمنا السقفَ والأمواجَ؟ قادَ
الطيرُ حبي للوراء ، أضاعَ مفتاحَ السنينِ.
هنا الأحبّةُ يُذبحونَ بريبةٍ
ودماءُ أبنائي تسيلُ

البيتُ ضاقَ ، وضاقت الأوراقُ والأصواتُ ،
سالَ البعدُ من عينِ الصغيرةِ
والحكايا أسلمتْ قضبانها ،
الأنواءُ تُقفلُ في الخطى
هربي يقودُ هروبهُ
وأنا جحيمٌ عسكريٌّ في تحايا العابرينَ
وشارعُ الأحزابِ أرهقَ طفلةً
فنسيتُ أنّي أغلقُ الموتى وكبريتَ السكوتِ ،
مآتمَ الغُرَفِ المضاءةِ — أقصدُ التوديعَ
(نكّبنا السماوةَ والعراقَ) ، أرى الليالي
الحالكةْ .
مع ليلةٍ
أو
في صفيرٍ .

٢ — « هو »

الجميع يناقضونكَ
وأنتَ تناقضُ نفسك كرايةٍ وحيدةٍ .
أنتَ
أنت الذي ملئتَ المرايا وجرائمَ الحبِّ والبلاد .
أنتَ الذي ملئتَ المرأةَ والوجاهةَ والصحف .
أنتَ الذي ذهبتَ حتى الغناء على ضريحكَ
ولم تسكن الى ظلٍّ .

أنتَ الذي لا يدهشكَ النهار ، ولا يواسيكَ
الليل ، ولا تشتعل
أنتَ من دخلَ نفسهُ ولم يخرج منها
أنتَ وأنتَ
أنتَ والشخص الآخر الذي فيكَ
ماذا ستفعلانَ بي
أنا الذي أراقبكما ولا أجتمِع ؟

٣ــ قصائد الأحلام

فَتَحَ الصيَّادُ أُفْقاً
ودنى من يومِهِ الكابي
هوَ الساكتُ يستجدي غروباً وعويلا .
إنّهُ يحلمُ إذ تختلفُ الطلقةُ
في السرِّ ولم يسمعْ هديلا .
فتحَ الصَّيادُ أفقاً .

جليل حيدر

(بيروت ، تموز ، ١٩٨١)

كاظم جهاد

الرّدهة الجانبيّة

إلى الياس خوري

I

يبدأ العصرُ من صوبكمْ
ونهاياتهُ
أنتمو من يقولُ لها أن تكونْ.

جئتكمْ
حاملاً بين كفيَّ خبز الرجاء
قلتُ أغدو لكمْ طينةَ الأبجديّه
قلتُ أغدو لكم قصباً للغناء
فانتهيتُ الى كرْمةٍ ليس تسقى
بماءٍ وصرتُ الى عشبةٍ ساحليّه
تَعيثُ بأوصالها عُربات الهواء.

II

لو تخلّصتُ من هذِه السالبيّهْ
لو خَرقتُ الهواء المُجيّش حولي وفئتُ
الى ردهةٍ عذبةٍ جانبيّه
لو تقبّلتُ في تيهها حيرتي وبجوعي افتتنتُ.

III

شاعرٌ قلتُ من تتلقّى
حشاشتهُ مركزَ الطعنِ ثمّ تصوم
على جرحها وتعضّ الترابْ

شاعرٌ قلتُ من يغتني في مراراتِهِ
في مراراتِهِ بالصحابْ

شاعرٌ قلتُ مَنْ...
إنما كيف أفهمُ أنكمُ اليومَ جَمْعٌ
وأني وحيدٌ
يُلوّحُ لي من خياليَ غُصْنٌ
ويقْطُرُ لي من جنوني سحابْ؟

IV

— « الصديقُ الفرات » ، اختَبَلْنا ، وصاح المغنّي :
« تطلّعْ لنا يا فراتْ »

كان حُلْمٌ
وفي الحُلْمِ مثلُ سلالمَ لا ترتقي لمكانْ
إنّما تتدرّجُ في باحةٍ أبديّهْ
عَرْضها الأرضُ ، ناموسُها آخرٌ ،
ودقائقُها حرّةٌ في الزمان .

كان حُلمٌ
وفي آخر الحلمِ كان غبارٌ ،
وأمٌ تنوحُ ، ونادبةٌ تتقرّى وصيّهْ
— مَنْ تُرى بَثّ في حُلْمنا كلَّ هذا الدُّخان؟
ومَنْ هَيّأَ الموتَ جَمْعاً لنا فتداعَتْ على صوتِهِ النادباتْ
وكيف يكون الفراتْ
أميناً على سرّنا ونكونُ له فتْيَةً آمنينْ
نغادرُ موتاً مُعدّاً لنا فتُبدّدنا العاصماتْ
بدداً عارضاً ما لهُ من بقيّهْ

— تَطلّعْ لنا كيف نُسبى ، تطلّعْ إلينا نُهانْ .

٧

أعودُ لكمْ. في يدي شارةٌ لهبيّةْ

أعودُ وتسعفني وحدَها الذاكرهْ
أعودُ لأفتحَ بُرجَ التخيُّلْ

معاً نحنُ. نحتضنُ الغُصْنَ. هذا الدمَ العذبَ، طفلي.
نزحزحُ في رقدةِ الأرض ذاكَ الترابْ
— تُرَى ليسَ في الأرضِ من حاضرهْ
للغريبِ؟ أمِنْ جوعِنا أنشأَ الآخرونْ
سلالمهمْ نحوَ مجدٍ رخيصٍ؟ وهل أشفقَ العابرونْ
على عُرْينا؟ حسناً، ها معاً نحن. نحتضن الغصْن. كونوا كِثاراً
أجنْكمْ كثيراً. وكونوا العديدَ الذي يتفرّدُ
أغدُ العديدَ الذي يتفردُ
ما مسّني غيرُ وعدٍ لأختي
وأغنية لستُ أقوى
على نطقها مُفرداً، هيَ لي ردهتي العذْبَةُ الجانبيّةْ

(نيويورك، باريس، ١٩٨١)

كاظم جهاد

هاشم شفيق

حالات

١ — حالة الرجل

إرمِ فمكْ
إرمِ مفاتيحَ المنزلَ للدائنِ
إرمِ حياتك للكلبِ النابحِ في الشارع
إرمِ سؤالك في السلَّهْ
وتقدَّمْ فوق المطواةِ
تقدَّمْ في عصفٍ مشتعلٍ
وتقدَّمْ في ريحٍ كاويةٍ

فالسكينُ لسانك
والعصفُ مفاتيحك
والريحُ سؤالٌ كالمكواةِ.

٢ــ حالة المرأة

إرْمي زينتك الغَجريّه
إرْمَيْ قفازكِ في الأفقِ
وشالكِ لليلِ
وخاتمك المرجانَ
الى الصحراء العربيهْ
وتعالي...
بعيونٍ من لوزٍ بحريٍّ
بيدٍ حافيةٍ
سَترينْ...
كم كنتِ على عجلٍ
حين دخلتِ بمرآةٍ أثريّهْ

٣ــ حالة الشيخ

رمى في سلالِ النفاياتِ
قبّعَةً
وحذاءً قديماً
وألقىٰ نهاراً مسنّاً
وطيراً ضريراً
ومن ثمَّ ألقىٰ العصا

والإزارَ المُنَقَّط بالصدمات
وكانَ
كمنْ يخلع العمرَ مثلَ القميص
ليلقيه فوق الرصيف
وكانَ
كمنْ يدخل الموت
من شفرةٍ أو حبالٍ
تُراهُ
لَكَمْ كانَ محتلماً
حينَ أمضى السنينَ
بدائرةٍ ظنّها غابةً للنعاسْ
لَكَمْ كان مهتضماً
يوم ألْفَى الذهبْ
قطعةً من نحاسْ.

هاشم شفيق

غاستون باشلار (Gaston Bachelard)

اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية

I

الشعر ميتافيزيقيا فَوْرِيّة. عليه أن يقدّم، في قصيدةٍ قصيرة، سرّاً نفسيّاً، ورؤية للكون، أن يقدّم الكائن والأشياء في آن. إن كان مجرّد متابعةٍ لزمن الحياة، يكون أقلّ منها؛ لا يقدر أن يكون أكثر منها إلاّ في تثبيتها، إلاّ أن يعيش جدليّة الأفراح والآلام، هنا والآن. إنّه آنذاك مبدأ تزامُنٍ جوهريّ، حيث يحظى الكائن الأكثر تبعثراً وتفكّكاً، بوحدته.

يرفض الشعر المقدّمات والمبادئ والمناهج والبراهين، على النقيض من جميع التّجارب الميتافيزيقيّة الأخرى التي تمهّد لها توطئاتٌ لا تنتهي. إنه يرفض الشكّ. يحتاج، فوق ذلك، إلى بدايةٍ من الصّمت. وهو إذ يقرع، بادئ بدء، كلماتٍ جَوفاء، فإنه يُخرس النّثْر أو الدّندنات التي قد تترك في نفس القارئ استمراريّة فكر أو هَمْس. ثم، بعد الإرْنَانات الفارغة، يُنتج لحظته. فالشاعر، لكي ينشئ لحظةً مركّبة، لكي يربط بهذه اللّحظة تزامناتٍ عديدة، يهدمُ الاستمرارية العاديّة للزّمن المتسلسل.

آنذاك، يمكن أن نجد، في كل قصيدةٍ حقيقيّة، عناصر زمنٍ ثابت، زمنٍ لا يتبع القياس، زمنٍ **عموديّ**، لكي نميّزه عن الزّمن المشترك الذي ينسرب افقيّاً مع

ماء النّهر، مع الرّيح التي تمرّ. من هنا المفارقة التي يجب أن نعلنها بوضوح: زمن النّظم أفقيّ، وزمن الشعر عموديّ. إن علم النّظم لا يُنظّم إلا إرْنانات متتابعة؛ إنه يضبطُ أوزاناً، ويرتب اندفاعاتٍ وانفعالات في غير محلّها، غالباً. وحين يقبل نتائج اللّحظة الشعريّة، فانه يسمح بالوصل بينها وبين النثر، الفكر المشروح، الحبّ المختبر، الحياة الاجتماعية، الحياة الجارية، الحياة المنزلقة، الخيطيّة، المتّصلة. غير أنّ جميع قواعد علم النظم ليست إلاّ وسائل، وسائل عتيقة. فالهدف هو **العموديّة**، عمقاً أو علّواً، أعني اللحظة الثابتة حيث تبرهن التّزامناتُ بانتظامها على أنّ للّحظة الشعريّة منظوراً ميتافيزيقياً.

اللّحظة الشعريّة هي إذن، بالضرورة، لحظة مركّبة: تُحرّك، تدلّ — تدعو، تؤاسي — فهي مُدهشة وأليفة. اللّحظة الشعريّة هي، جوهريّاً، علاقةٌ تناغميّة بين متضادّيْن. فهناك دائماً شيءٌ من العقل في لحظة الشاعر المشبوبة الانفعال، وهناك دائماً شيءٌ من الانفعال المشبوب في رفضه العقلانيّ. التّناقضات المتوالية تلذّ للشاعر. لكن من أجل الافتتان، من أجل النّشوة، لا بدّ للتناقضات من أن تَنْدغم في نوع من اجتماع الأضداد حينذاك تنبثق اللّحظة الشعريّة. اللّحظة الشعرية هي، على الأقل، وعي اجتماع الأضداد. إنّما هي أكثر من ذلك، لأنّ اجتماع الأضداد هنا مُستثارٌ، فعّالٌ، حركيّ. اللحظة الشعرية تقسر الكائن على أن يزيد القيمة أو يُنقصَها. ففي اللّحظة الشعريّة، يصعد الكائن أو يهبط، دون أن يقبل زمن العالم الذي يجعل من اجتماع الضّدين تناقضاً، ومن التّزامن تتابعاً.

يمكن أن نتفحّص بسهولةٍ هذه العلاقة بين النّقيض واجتماع النّقيضين، إذا رغبنا في مشاركة الشاعر الذي يعيش، ببداهةٍ تامّة، في لحظة واحدة، طرفيْ تناقضاته. الطّرف الثاني لا يستدعيه الطرف الأوّل. فالاثنان يُولدان معاً. آنذاك نرى اللّحظات الشعريّة الحقيقيّة لقصيدةٍ ما في جميع الجهات حيث يقدر القلب البشريّ أن يقلبَ التّقائض. وبحَدْسيّةٍ أكثر، يتجلّى اجتماعُ الضّدين الشديد الترابط، بخاصيته

الزمنيّة : بَدَلاً من الزّمن الذّكر والشّجاع ، الذي ينطلق ويحطّم ، وبدلاً من الزّمن الوديع والخاضع ، الذي يتحسّر ويبكي ، تنبثق اللّحظةُ الخُنْثى . فالسرّ الشعريّ خُنْثَويّة .

II

لكن ، أهو من الزّمن ، ذلك التعدّد من الأحداث المتناقضة المسجونة في لحظةٍ واحدة؟ أهو من الزّمن ذلك المنظور العموديّ الذي يُنيفُ على اللّحظة الشعريّة؟ نعم ، ذلك أنّ التزامنات المتراكمة تزامناتٌ **منظّمة** . إنها تعطي لِلّحظة بعداً ، لأنها تعطيها نظاماً داخلياً . الزّمان إذن نظامٌ ولا شيء آخر . وكل نظام زمان . إن نظام اجتماع الأضداد في اللّحظة هو إذن زمان . وهذا الزمان العمودي هو ما يكتشفه الشاعر حين يرفض الزّمانَ الأفقيّ ، أي صيرورة الآخرين ، صيرورة الحياة ، صيرورة العالم . هكذا تتجلّى الأنظمة الثلاثة للتجارب المتتابعة التي يتوجّب عليها أن تُطلق الكائنَ المقيّد في الزّمان الأفقي :

أ ـــ **الاعتياد** على عدم إسناد الزمان الخاص إلى زمان الآخرين ، أي كسر الأطر الاجتماعية للديمومة ؛

ب ـــ الاعتياد على عدم إسناد الزمان الخاص إلى زمان الأشياء ، أي كسر الأطر الظواهرية للديمومة ؛

ج ـــ الاعتياد ـــ وهذا مراسٌ قاسٍ ـــ على عدم إسناد الزمان الخاص إلى زمان الحياة ـــ التوقّف عن معرفة ما إذا كان القلب يخفق ، أو الفرح ينمو ، أي كسر الأطر الحيوية للديمومة .

حينذاك وحسب ، نبلغ لسَنَد الذّاتيّ التزامن ، في مَرْكز الذات ، دون حياةٍ محيطيّة . وفجأةً تمّحي الأفقيّة المسطّحة كلّها . لا يَعود الزّمان يَجْري . ينبجسُ انبجاساً .

III

ثمّة شعراء ، كمثل **مالارميه** ، يعاملون ، بشكل شرسٍ ومباشرٍ ، الزّمان الأفقي ، يعكسون تركيب الجملة ، يوقفون نتائج اللحظة الشعريّة أو يتنكّبونها ، وذلك من أجل استبقاء هذه اللّحظة الشعرية الثابتة أو بالأحرى العثور عليها . إن علم النّظم المعقَّد يرمي الحصَى في الجَدْول لكي تسحق التموّجات الصّورَ التّافهة ، لكي تكسر الدّوامات الانعكاسات . فحين نقرأ **مالارميه** ، نشعر غالباً بوجود زمانٍ مُنْثنٍ إلى الوراء ، يكمل لحظاتٍ مكتملة . آنذاك نعيش ، متأخّرين ، اللّحظات التي كان يجب أن نعيشها : إحساسٌ هو من الغرابة بحيث أنه ليس من التحسّر ، أو من النّدم ، أو من الحنين . إنه مصنوعٌ من زمانٍ مُتقَن الصّنع يعرف أحياناً أن يضعَ الصّدى قبل الصّوت ، والرّفضَ في الاعتراف .

ثمة شعراء آخرون ، أَوْفى حظّاً ، يقبضون بشكلٍ طبيعيٍّ على اللّحظة الثابتة . يرى **بودلير** ، كمثل الصينيين ، السّاعة في أعيُن القططِ ، السّاعة الباردة حيث الانفعال المشبوبُ هو من الاكتمال بحيث يرفض أن يكتمل : «في عمق أعينها الفاتنة ، أرى دائماً الساعة بوضوح ، هي نفسها ، السّاعة الفسيحة ، الاحتفاليّة ، الشاسعة كالفضاء ، دون انقسام إلى دقائقَ أو ثوانٍ ــ السّاعة الثابتة غير المحدّدة في ساعات التّوقيت ...»[١] القصيدة بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء الذين يفهمون اللحظة بمثل هذا اليُسْر ، لا تنبسطُ بل تنعقد وتَتَنسجُ عقدةً عقدة . إنّ مأساتهم لا تتمّ . إنّ عذابهم زهرة هادئة ...

في توازن منتصف الليل ، دون انتظار أيّ شيءٍ من تنهّد السّاعات ، يتخفّف الشاعر من كل حياةٍ لا جدوى منها ؛ يختبر اجتماع الأضداد المجرّد في الكائن واللاّكائن . يرى ، بشكل أفضل ، في الظّلمات ضوءه الخاص . توفّر له العزلة الفكر المتوحّد ، وهو فكرٌ لا لَهْوَ فيه ، فكرٌ يعلو ويهدأ في نشوةٍ محضة .

---

(١) بودلير : **قصائد نثر قصيرة** .

يعلو الزّمان العموديّ. أحياناً يَغْرَقُ ايضاً. منتصف اللّيل، بالنسبة لمن يعرف أن يقرأ **الغُراب**، لا يعود يرنّ قطعاً بشكل أفقيّ. يرنّ في النّفس، هابطاً، هابطاً... نادرةٌ هي اللّيالي التي واتتني فيها الشجاعة لأذهبَ الى العمق، حتى الرنّة الثانية عشرة، الجرح الثاني عشر، الذكرى الثانية عشرة... حينذاك أعود إلى الزّمن المسطّح؛ **أقيّد**، أتقيّدُ ثانيةً، أعودُ الى الأحياء، في الحياة. لا بدّ لكي نحيا من أن نخون دائماً الأشباح...

على الزّمان العمودي — هابطاً — تَتَنضّدُ أفدح الآلام، الآلام التي ليس لها سببٌ زمانيّ، الآلام الحادّة التي تخترق القلبَ للاشيء، دونَ أن يَضْنَى أبداً. وعلى الزّمان العمودي — صاعداً — تتوطّد السّلْوى بلا رجاء، تلك السّلوى الغريبة، الراسخة التي لا حاميَ لها. باختصار، كلّ ما يفصلنا عن السّبب والمكافأة، كلّ ما ينفي التاريخ الحميم والرغبة ذاتها، كلّ ما ينقص قيمة الماضي والمستقبل معاً، قائمٌ في اللّحظة الشعرية.

هل ندرس جزءاً صغيراً من الزّمان الشعري العمودي؟ لنأخذ اللّحظة الشعريّة في **الحسْرة الباسمة**، لحظة يرقد اللّيْلُ ويُثَبِّت الظّلمات، حيث السّاعات لا تكاد تتنفّس، حيث العزلة وحدها نَدم. إنّ أقطاب اجتماع الأضداد في **الحسرة الباسمة** تتلامَس تقريباً. أقلّ اهتزازٍ يُحِلّ الواحدَ محلّ الآخر. **الحسرة الباسمة** هي إذن أحد اجتماعات الأضداد الأكثر حساسية لقلب حسّاس. إنّها ببداهةٍ إذن تنمو في زمانٍ عموديّ، لأنّ أيّاً من اللحظتين: الابتسامة أو الحسرة، ليست سابقة. الوجدان هنا قابلٌ للانعكاس، أو، بتعبير أفضل: قابلية انعكاس الكائن هي هنا **مُوجْدَنَة**: الابتسامة تتحسّر، والحسرة تبتسم، الحسرة تؤاسي. ليس أيٌّ من الزمانين المعبّر عنهما هنا على التوالي سبباً للآخر، وفي هذا برهانٌ على إساءة التّعبير عنهما في الزّمان المتتابع، الزّمان الأفقي. لكن بين الواحد والآخر صيرورة، لا نقدر أن نختبرَها إلا عموديّاً، صعوداً، مع الانطباع بأنَّ الحسرة تخفّ، والنّفس تعلو، والشّبح يصفح. آنذاك يُزهر الشقاء حقّاً. إن ميتافيزيقيّاً حسّاساً سيجد هكذا في **الحسرة الباسمة**

الجمال الشكليّ للشقاء. وتبعاً للعِلّة الشّكلية سيفهمُ قيمة تحويل المادّة إلى طاقةٍ حيثُ تتكشّف اللّحظة الشعريّة. وهذا برهانٌ جديدٌ على أنّ العِلّة الشكليّة تحدث داخلَ اللّحظة، في اتّجاه زمانٍ عمودي، بينما العِلّةُ الفاعلة تحدث في الحياة وفي الأشياء، أفقيّاً، جامعةً لحظات ذات كثافاتٍ متنوّعة.

طبعاً، يمكن في منظور اللّحظة اختبار اجتماع الأضداد على مدًى أطول: «في طفولتي، أحسستُ في قلبي بعاطفتين متناقضتين: الرّعب من الحياة والهيام بالحياة»[1]. اللّحظات التي تُختبر فيها هذه المشاعرُ **معاً** تُوقف الزّمان، ذلك أنها تُختبر معاً موصولةً بالاهتمام الفاتن بالحياة. إنها تختطف الكائن خارج الدّيمومة المشتركة. إن اجتماعَ أضدادٍ كهذا لا يمكن وصفه في أزمنةٍ متتابعة كَمَسرَدٍ مُبتذَل للأفراح والآلام العابرة. إن تناقضاتٍ بمثل هذه الحيوية وهذه الجوهرية تتعلّق بميتافيزيقا مباشرة. فيها نعيشُ التّوسانَ في لحظةٍ واحدة بانتشاءاتٍ وهبوطاتٍ يمكن أن تكون في تعارضٍ مع الأحداث: الاشمئزازُ من الحياة يستولي علينا بحتميّةٍ في الاستمتاع كما تستولي علينا الأنَفَةُ في الشقاء. إن الأمزجة الدَّوْرية التي تتوالى تبعاً للقمر، في الدّيمومة المألوفة للحالات المتناقضة، لا تمثّل إلا محاكاةً ساخرة لاجتماع الأضداد الأساسيّ. ولا يقدر أن يعطينا الخطاطات الضروريّة لفهم المأساة الشعرية الجوهرية إلا التحليل النفسيّ المتعمّق.

IV

يُدهشنا، من جهة ثانية، أن يكون شاعر **المطابقات** واحداً من الشعراء الذين عرفوا اللّحظات الحاسمة في حياة الإنسان المعرفة الأقوى. ليس التّطابق البودليريّ، كما يُعرض غالباً، مجرّد تَنْقيل يوفّر نظاماً من التّماثلاتِ الحسيّة. إنّه مجموع الكائن المحسوس في لحظةٍ واحدة. غير أنّ التزامنات المحسوسة التي تجمع العطور والألوان والأصوات لا تفعل إلاّ التّمهيد لتزامناتٍ أبعد وأعمق. في وحدتي اللّيل والضّوء

(١) بودلير: **قلبي، عارياً**.

هاتين ، تكمن الأبدية المزدوجة للخير والشرّ . « الواسع » في اللّيل والضّوء لا يجوز أن يوحي لنا برؤيةٍ فضائية . فلم يُذكَر اللّيل والضّوء لاتّساعها ، للانهايتهما ، بل لوحدتهما . ليس اللّيل فضاءً . إنّه نذيرُ أبديّة . اللّيل والضوء لحظتان ثابتتان ، سوداوان أو وضّاءتان ، فرحتان أو حزينتان ، سوداوان ووضّاءتان ، حزينتان وفرحتان . أبداً لم تكن اللحظة الشعريّة أكثر اكتمالاً منها في هذا البيت الشعريّ حيث يمكن الجمعُ في آنٍ بين هَوْل النهار واللّيل . أبداً ، لم نشعر في غيره هذا الشعور المادّي ، باجتماع المشاعر المتضادّة ومانويّة المبادئ .

إذ نتأمّل في هذا الاتّجاه ، نصل فجأةً إلى هذه النتيجة : **كل أخلاقيّة إنما هي فَوْريّة**. الأمر المُطلق للأخلاقية لا فعلَ له غير الدّيمومة . لا يَستبقي أيّة علّةٍ محسوسة ، لا ينتظر أيّة نتيجة . يمضي قُدماً ، عموديّاً ، في زمن الأشكال والأشخاص . الشاعر آنذاك دليلٌ طبيعيٌّ للميتافيزيقيّ الذي يريد أن يفهم جميع طاقات الوَصْل الفَوْريّة ، وحماسة التّضحية ، دون أن يترك ذاته تنشطر بالثنائية الفلسفية المُبتَذلة ، ثنائية الذات والموضوع ، ودون أن توقفه ثنائيّة حبّ الآخر وحبّ الذات . الشاعر يبعث جدليّةً أكثرَ نَفاذاً . فهو يكشف معاً ، في اللّحظة نفسها ، عن ترابُط الشّكل والشّخص . يدلّل على أنّ الشّكل شخصٌ والشّخص شكل . هكذا يصبح الشعر لحظة علّةٍ شكليّة ، لحظة طاقةٍ شخصية . وإذّاك يهمل ما يحطّم وما يمحو ، يهمل الديمومة التي تبعثر أصداء . يبحث عن اللّحظة . لا يحتاج إلاّ إلى اللّحظة . يخلق اللّحظة . خارج اللّحظة ، لا يوجد غير النثر والأغنية . في الزمان العمودي للحظةٍ ثابتة يجد الشعر فعّاليّته النّوعية . ثمة فعّالية محضة لشعرٍ محض . إنها تلك التي تنمو عموديّاً في زمان الأشكال والأشخاص .

غاستون باشلار

هذا النصّ مأخوذ من كتاب :

Gaston Bachelard, ***le droit de rêver***, *Ed. P.U.F., Paris 1970, p. 224 - 232)*

نقله الى العربية : **أدونيس**.

عماد جنيدي

ثلاث قصائد

I

في كلّ يوم نلتقي
نسمع صفّارات الموانئ تنعي طفولتنا
فننثني ، نصوغ من حوارات المقاهي أكفاننا

دعوني إذن
أكنس جدار الأفق وأجمع أوساخ المقهى كل مساء
علّني أجد قصيدتي الضّائعة

يا جميعَ من أحببت
يا جميع الأشياء التي استولت على قلبي
الأفق وأمّي البحر وأصدقائي الأحجار
الأعشاب البريّة الطيور المهاجرة الأسماك
وهي تَعلق أو تهرب فتيات الزّمن الجميل الآبد

أنتم جميعاً سببُ هذا الشقاء ، هذا القبول الرَّخْو
لولاكم

كان سهلاً فَقْدُ الجسد

أيّها الرأس المريض
أيّتها الأعصاب الملتهبة
أيّها الأفق الجدار
أيها الوطن المغلق
أيها البحر المستنقع
أيها الحذاء الكبير الأسود
أقبل بك جميعاً
وأعلن هزيمتي.

II

لا يمكن المضيّ إلى أبعد
عبر سيبيريا النّفس الموحشة
أشعل أيّة نارٍ تدفئك ، أَشْعِلِ العالم

في صحارى المياه المظلمة
لا يمكن تبسيط الأمور ، أو بحث أسباب الخصام بين ليلى وحسن
قبل أن يحتاج الرّجل إلى بيتٍ وامرأة
قبل أن يحتاج إلى تبغه أو إلى أيّ شيء آخر ،
عليه أن يكتشف عنفه الخاصّ

أيّها الكلب الصّديق أو العكس ،
صار بوسعك أن تزورنا

فالرّجل الموحش صار يملك قلباً مدرّعاً كجلد سلحفاة
يقيه من الفرح والبكاء،
وسُمح له باقتناء مقعدٍ ثابتٍ في مَبْنى المجاملات
يشرح من خلفه للبهائم
استحالة المكوث طويلاً تحت حوافر من هذا النّوع.

هكذا تندب حظّك لأنّك آسيويّ
وتشعر أن نيتشه كان على حَقّ.

III

الدّم يهطل غزيراً على رماد الأرواح السّوداء
انتعشي قليلاً يا طحالبي
أيّتها البلاهَةُ كم أنتِ ساحرةٌ ومِعطاء
كم أنتَ حكيمٌ يا من منعتَ الحوار
أسماؤك تُشبه الزُّهريّ، ترتاح بصلفٍ
على محفّات الأفكار الجاهزة،
كان طبيعيّاً جدّاً ما فعلتَه، يا بروتس!
فكرة كالبقرة جيلٌ كالإعلانات أفق أصغر من رصاصة
حالات يحقّ لنا أن نعمّمها في هذا الزّمن.

سَقْفُ العالم يرتفع على أحصنة وقبّعات سوداء
من الضروريّ استنباط أنواعٍ من الأسمدة
تلائم المتغيّرات الإيديولوجيّة.

أخرج تحت الظهيرة راقصاً كمذبوح
أتفجّر بالتداعي الخلّاب وهُنّ غير عابئات
أنتنّ، أيّتها الحراب الحَرْباوات، يا إسفنجات الرّوح القلقة
قلن، قُلن أينَ الطّريق.

تخيّلتُ الأمرَ على هذا النّحو:
كلبٌ فوق القمر يناوش قطّاً على عُطارد
جرادة في عين الشمس تسرق قرط المجرّة
فأرٌ مذعورٌ في وكر زُحَل تتربّص به أفعى نبتون،
هكذا تعوّدنا أن نقول فخسرنا كل شيء
ولو أنّ تفّاحة نيوتن سقطت على رؤوسنا لما خسرنا الجولة.
يمكن الآن طرح المسألة على نحوٍ مختلف:
خنفسة الرّوح السّوداء ترجع الى فلقة الغرابة
رَشيم المحاولة يكسر تاج الكستناء
ألعابٌ برتقاليّة على امتداد هذه السّهول
ومن قمصان الأرجوان المورق تكتسي أرض المسافات
الجرداء، حيث سيُتاح لنا بعد وقتٍ قليل
أن نشهد الانقلاب السّلحفائي، وهديرَ
محرّكات النّملة
البطءُ لم يعد لائقاً،
حين نسفنا القاعدة وأعلنّا عصر استغراق التّشيّئ
صار من الممكن عبور السّرعة القصوى
بحصانٍ من البكتيريا والأنزيمات.

عماد جنيدي

(مختارات من مجموعة شعرية بعنوان: «مواليد جُدد لهم هَوسٌ غير عاديّ» تصدر قريباً)

محمد عضيمه

الميامر والتسَاعات التابعة

ميمر اليقين

ليسَ لليقين نهايةٌ
كما ليسَ لوجهكَ أنتَ حدٌّ/
أحتوي شكَلَكَ حزناً— فرحاً/
وأخترقُ شكلَ الحرف حين أبلغُ/
وحينَ أبلغُ أرسمُ وجهي/ وأرسمُ هيكلاً لصوتكَ
وحين أرسمُ هيكلاً تجيءُ القافُ بعدَ الياء
ويكونُ يقيني.

ميمر الدم

أَحيطُ على جثةِ البحرِ دمي
على دمي جثةَ الملوحةِ خطتُ
وألقي احتقاني على هامة الرّيح/ نافضاً عن الشّمسِ
شكلَ— وصفَ الاحتراقِ/ ويُبنى على جثتي قصرُ الميامرِ/ وأكونُ الذي يجمعُ بين الظروفِ/
ويُبطِلُ اتجاهَ الحروفِ/ ويفصلُ بين الذاتِ والذاتِ.

ميمر لا أبكي ولا أترك

أنسجُ من ليلي ضوئي/ وأنسجُ من قبعةِ الضوءِ اللّيلَ/
وأرحلُ بين النَّسْجيْن/ أترك في الأوّلى دمعة/
وعلى الآخر ما ينسجُ وجهَ الدمعة/ وأقومُ إلى المحرابِ
لأبكي/ لكنْ لا أبكي ولا أتركُ مَنْ يبكي.

ميمر وأقدِّم قرباناً

تعبرني في الصبحِ سماءٌ وعند طلوعِ الفجرِ سماءٌ
وعلى مطلع وجهي أرسم سمتاً وأقدّم قرباناً
للعينِ في محرابِ الإسمِ/ لآخر أولِ وجهٍ ينضّدُ
أحزاني/ وأفتتُ أحزانه.

ميمرُ أولدُ ولا حياء

يستغفرني وجهكِ/ غفراني للاسمِ لا للوجه/ غفراني
للمعنى لا للاسم/ يستغفرني اللّيْلُ/ غفراني للعتمةِ لا للّيل/
يستغفرني الدّهرُ/ الرّيحُ/
وهذا اللّهبُ الساطعُ عن قدمي/
يستغفرني وجهي فأقول:
أولدُ فيكَ ومنك/
وإليكَ دون حياء.

ميمر يأخذُني

أسدلُ هذه الجثةَ بيني وبينَ البينِ/
وأكشطُ عن الآن هذا الغبارَ/ وأحتلّ استدارةَ
الانعطاف/ أمشي/ أهمزُ الدمعةَ/
أقرّبُ الاختيارَ/ أنسفُ اختياراً/
ولهذا حاورني الاختيارُ طويلاً/
ومَارَيْتُ حتّى كان الأخذُ
وكنتُ أنا.

ميمر النبوّة

كانَ يرتادُ جثتي/ يلبَسُ الماءَ
ويحملُ الطينَ
وكنتُ أجالسُ اللّيلَ/ أُسرُّ للأرضِ قصةَ الضليل/
يومها أخبرتني الحروفُ قصةَ الأشياء/
كان يعرّجُ باسمي/ يحفر للأرضِ وجهاً/ وللسماء يرسمُ جسماً/
وكنت أواصلُ الابتهالَ في معبد الجنون/
يومها أنشأتني احتمالاتُ الاغتراب/
كان قاعداً — قائماً/ وكان امتداداً/
وكنتُ أستظهرُ الخوفَ/ وأستجلي الاحتراق/
يومها جاءني الغيبُ والغابُ وانتسختُ/
يومها سلمتُ سيني/جاءني اللّيلُ والنّهارُ/
جاءني المكان/ يومها جاءني الموتُ عارياً وعرّيتُه/

أَلبستُه جثتي وأمرتُه بالرّحيل /
وكان من فيضِ وجهي قدّاسُ البحار.

وللاقليم ميمر

تختلفُ الأحرفُ حيناً/ وينهضُ وجه النقطةِ/
يستسلمُ إقليمُ الكلمات/
ويجيءُ الصبر بدوياً يبقرُ بطنَ الأشياء
وأنا أقرأ في حضرةِ هذا الجسمِ الباردِ أشعاراً
من صنعِ الغرباء/
عن إقليم الشرفِ/ إقليم الذاتِ/ وأنسى أني
إقليم الصحراء.

وللرّيح ميمر

سيراكَ البحر/ وترى البحرَ/
ويراكَ الموجُ متصلاً/ وتراه منفصلاً/
يقرأُ ثأر الموتِ/
يكتبُ بحروف لا تحمل وصفاً:
«مَنْ يتبعني يشربْ من صدري/
وأسمّيه الشارب/
ويكن ألفاً/ ياءً/
وأكنْ، البادي من الرّيح»

وأنا لنفسي ميمر

لا يخرجُني عن وجهكِ حقلٌ/
فأنا الحقلُ
أخرج منكِ نحوي/ وتشذُّ عني يداي/ وأمشي/
ينثرني ظِلّكِ بين الاسمين:
الحقل — الميمر
وأطردُ كلَّ الأسماء/ وأسمّي ذاتي لا إسماً/
فأنا الخارج من هذي الأسماء
وأنا الداخلُ أيضاً.

ميمر التسوية

كنتُ أسوّي للّيل ثوباً/ وللبردِ جثّة/ وللفقر لساناً من النّار/
وللقيظِ معطفاً من الثلج/ وللثلج مقعداً من النّار/
وللنّار مظلةً من الهشيم/ وللهشيم براقع من دخان/
وللدخان وجهاً من الجسدِ المفتت/
يومها هددتني النهاياتُ بالبدء من النقاط/
والنقاطُ بالبدء من الحروف/
والحروفُ بالبدء من الغناء.

ميمر الدهشة

ينجلي عن هامةِ الماء انحرافٌ/
وترفعُ استقامةُ اللّيل نهديها على صدر من العجين

تغمرُ الجثةَ بتربةٍ من الرّمادِ /
كذلك تنشقُ الفروعُ في اتجاهاتِ مَنْ يعلمون /
تقاومُ حالةَ الشمسِ / تقامرُ على الدهشةِ المارقة /
كذلك كانَ الاندهاشُ صريعَ الحروف / مليكَ الحروفَ /
صريعَ النقاطِ / مليكَ النقاط /
كذلك كان الانجذاب على جثةِ الدهشة واقفاً يرسم
احتمالاتِ اللّحظة القادمة :

«ميمرٌ لحالةٍ أولى»

أنجلي عن الدخانِ راحلاً — ثابتاً / أجلّي /
أرشقُ بالياسمين هذا الصعودَ / النزولَ / أقرأ تراتيلَ
الفجر بصوتٍ جليل / أشكّل تراتيل / أنكّس هامتي /
أصلُ الأزمنةَ / وأكوّن زمناً /
أستجلي ضاحيةَ صيفِ الفقرِ / أُنشئُ ضاحيةً لتموز
شتائي الغائصِ حتى الإبطين في وصلِ القيظ /
أوزّع أشلائي على كلِّ الفصول وأكوّن فصلاً /
ويصيرُ الفصلُ أنا /

ويجيءُ الزمن الباردُ لحالةٍ ثانية :

«ميمر لحالة ثانية»

لم يلتقِ جسدانا الباردان / ولم تنفلق بعد هذه التربة /
ولا حيطانُ المحيط / ولم تمحِ بعد انكساراتُ هذه الشمس /
آه ... ولم تزل بعد «لم» تجزم الأشياء — الحروفَ / تحذف الأشياء — الحروفَ
وأنا أعظمُ من «لم» لا ألغي حرفاً / لا أجزم تاريخاً / زمناً /
كلُّ الأحرفِ تنفيني / وأنا الأعظم /

آه.. يا زمنَ النفي ــ المثبت/ زمنَ الإثبات
النفي.

ميمر الهيكل

في وجهه صيفٌ/ على جثةِ الصيفِ نتوءٌ/
وفي النتوءِ انحرافٌ/ على جسدِ الانحرافِ هدوءُ الفواصلِ/
في وجهه سيلٌ من القرميد/ على جثة القرميدِ انهيارٌ/
/ على هامةِ الانهيارِ خريفٌ من الرّيح/
آه... في الرّيح جرحٌ
وفي الجرحِ ارتياحٌ عجيب.

تُساع الموج

يستيقظُ البحرُ ويتركُ فراشَه مهملاً/
والرّيحُ غاضبةٌ لن تنامَ معه هذي اللّيلة/
إنها تبحثُ عن زوجٍ آخر في واجهةِ الشمسِ/
ونفايا هذا اليأس
تَشحُّ/
هي الأُخرى تريدُ النوم
غيمةٌ تريدُ عبوري إلى الناحيةِ الأخرى من الجثة/
هكذا يقفُ وجهُ البصرِ متردداً
على حافةِ هذه الموجة/

تُسَاع حبيبتي

حين توارتْ حبيبتي عن النّومِ / تلفّها عواصفُ من الشمس /
كان وجهي يدخلُ دون استئذانٍ / ويرسمُ وجهاً لحبيبة نائمة /
يشكِّلُ جسماً على كرّسي / ويقذفُ الكرسي في وجه زاوية خالية /
وترتفع أصواتٌ رماديةٌ إلى السماء /
تشقُ غابةً لوجهينا القادمين /
آه... يا أرصفة المدنِ المخفية /
تعالي وخذي آخرَ خطوةٍ تخطوها قدماي /
آه يا مدنَ الذاكرةِ / النسيان /
ماذا لو عانق هذا الوجهَ الكونُ وتعرّى بين يديه /
ماذا لو تعترف الأشياءُ بين يدي
وتكفّر عنها.

تُساع مدائن الحديد

في آخرِ انحناءاتِ وجه السمعِ كانت
تتكونُ أغانٍ من الحبِّ /
وكان لجسمها أرضٌ من العطشِ / ولادةٌ على بوابةِ اللّيل /
ولادةٌ على بوابةِ الجسدِ / ولادةٌ على
وجهِ الغيوم الراحلة /
في البداية كان التكوينُ من
الذاكرةِ /
النهايةُ جاءت الأشياءُ تلبسُ وجهَ الكونِ /

إلا وجهَ امرأةٍ تتسمّى باسمي وتعلنُ اقترابَ
القرب/
هكذا ترحلين أيّتها الحروفُ
تشدّين على وجهكِ هوادج لهذا
الغريب
هكذا يمرُّ الغريبُ على جسدِ الحروف
كالمسيح يمرُّ على وجه
البصير/

تُساع الفجأة

هكذا أيّها المعلّق بين السماء والأرض/
أيّتها المتدليةُ من حنجرة الأرض ـ السماء/
هكذا أيّتها الرطوبةُ الحارةُ/
هكذا تلامسون جميعاً تلافيفَ هذا الدماغِ/
شوارعُ من عجينٍ/ شوارعُ من ترابٍ/
شوارعُ من الصقيعِ الغبي/
إنه اللّيل/ شديدٌ ـــ بطيءٌ/
راكضٌ دون رأفةٍ خلفَ عينينِ مسبلتينِ/
ينزفُ مدناً/ واحتمالاتٍ/
وأنا أتكون وأكوّن.

(باريس، ١٩٨١)

محمد عضيمة

عيسى مخلوف

سبقتك الجزر

(أغلقتُ المسارح بعدما أبصرتُ الخرافة
مجروحة بالهتاف. أطبقتُ جفناً
على الأقنعةِ المستريحة في الصالة
حتى الرمقِ الأخير)

كنتُ أدفنُ الخيبة بين الخرائب
عندما سمعتُ صهيلَ موتكَ
المتحجِّر وسمعتُ ماءكَ الجاري
يورق في جذوره

(لم تستوِ أنفاسك على العرش)

كنتُ أمحو شكلَ الرغبات وأقطع
السرَّة بين الحلم والعالم
أُسبّح الرخام المسجّى وراء كلّ انهيار

ها هي شمعة الأفق تنهار على جبيني وينكسر المعبد

ـــ أموت كي أحتجب بوجهك أموت محتجباً
بوجهك ـــ

لمجيئكَ وَقع خطى المرأةِ الحامل
مجيئك يفاجئ حبّات الرمل
ضبابُك
كيف يُثمر حفيفُ الاغصان الميتة
في عبور ضبابك ؟
سبقتك الجزُر الى الرحيل
مثلما حجارةُ الظلّ تسبق ضَوْءَها
إلى المدى

أيّ غفران يمحو شهوة العودة
وأنتَ تعرف من أين تعود
وتعرف أنّ حوضاً مسترخياً فوقَ
المدن يعبق بالانتظار
كنجم يزبد...

ساطعٌ جنونكَ كجمرة الموت
مركبُ أشجار بنفسجيّ ينأى
في رمادِ الأعين

صرخةٌ

تَنسال بين الضوء والجرح
كأنَّ قدركَ المشرّد يبحث
عن إله
إلهٌ ضحيّة يَنوء بحمل جسده
إلى المقبرة

ما من رحمٍ يَقودكَ إليك
ما من رحم يقودكَ إلى بلادك

(من شقوقِ الأزمنةِ
خرجتُ
تركتُ البابَ الأصمّ
مفتوحاً
رغبةُ العودةِ بين يديه)

في أعلى المساء
هَواءٌ يحبل بك
نجمةٌ
تُقفِل نافذتَها
وَ
تَرحَل

(باريس — أيلول ١٩٨١)

جموع الرماد

I

جسدٌ
في البهو الفسيح
ينتظر قدومي

جسدٌ
أغيب فيه
كرأسٍ نعامَة

جسدٌ
ولا أعود أُبْصِر

II

أيّها الهواء الشاحب كأنفاس الموتى
المتدفّق كرمادِ الوجوه غير المنظور
إذهَب بعيداً
حلِّق بعيداً

أيّها الحبّ الناتئ كصخرِ الانتحار
سأجعل منكَ خيانة مُزْهِرَة

III

تَهجرُ البحيرات سَطْحها نحو القَعر
أُدفَنُ حياً في الجسد

IV

وَسط الصحراء
تُصابُ الينابيعُ الصغيرة
بالعَطش

V

ألا تَرون معي ضوءاً مبحراً في الأعين؟

لن نولد غداً
سوفَ تُكمِلُ الصحراءُ سيرنا.

عيسى مخلوف

حسن الشامي

ثلاث قصائد

الى الياس خوري

١ ــ العين

١

العين التي نحملها حيناً قطعة من دخان
وتلتمع حيناً عربة من الفولاذ
تخيط القيعان قطرة قطرة
ثم نشهق بها
مثل نقطة خمرٍ في منخري الحصان
العين التي
تجوس الرفوف والزوايا
عتمة تتقوّس في فك الثواني
والتي تتزلق نحو الريش المطمور تحت الآبار

٢

نملة تحبو على الخيط الذي يرفع النفق

والبهو الذي يمشي في عين ثورٍ مطعون
تاج يتفسّخ فوق البحيرة
هي العين التي
تقلب الكلمات على اشيائها
وتتحسّس انتظار الضوء
مثل كفٍّ يخنخن المصافحة
هي العين
تسكن سهولة الكائن
كما، قطعة سكّر في جوف شجرة

٣

العين التي
تفرط المنصّة كعنقود متأخر
ترشّ ضوءاً على جلد الضوء
ماءً على الماء
والتي تغسل الشجرة من شحوبها
السراج من خفوته
الهبوب من عدمه
هل هي خبطة من غبار؟
كومة من ماء يابس؟

٤

العين التي تحقّق، تحدّق، تصفّق

ثم تنسحب نحو برجها المنخفض
في خطوة الدخان الغائرة في الرأس
بئر يخلع بطانته
ثم يلبسها
أيتها العين التي تتّسع وتزوغ
فيكون المدى حيث تتخثَّر الإقامة
بماذا تحدّقين؟
الحراذين التي تملأ البهو الملكي
والتابوت صافياً في قاع البحيرة
الهواء الذي يتكلّس في الممرّات
اذن تكتمين!
الحراشف المرمية فوق الأشياء!
أيتها الذئبة الملتهبة، أيتها العين
لماذا تعودين الى حفرة الرأس
مثل شمعةٍ نحو قبوها
ومثل ثقبٍ في علبة الأمس.

٥

أضع عينيكِ لأراني مغسولاً منّي.

II — المدينة

الى باسكال

١

المدينة التي تهيأ لثياب النوم
واليوم في اليدين رَخوٌ كالنسيان
حين كانت العجلات تدحرجني ببطء بين ثانيتين
حين كان شكل الدنيا قطعة ماءٍ بين عربتين.
أنا حرذون المقهى المقفل
ذئب الساعة الخامسة
في الحفرة التي تفصل بين انتظار وانتظار
أسمع تقصّف الماء وانكسار الهواء
كما الثياب في الخزانة
وكما تعبر قطة الشارع في الليل
أتوجّس الهبوب
على شرفة الساعة الخامسة
نملة تترنح على حبل
وفي فمها حبّة العمر
العقرب المريض تحت النافذة
يلدغ الضوء الذي يشفيه
وحين تكونين السنجاب الأبيض لشجرة الساعة الخامسة
وضعنا السحابة على الطاولة

وشربناها قطرة قطرة
حين يفور في دمنا هبوب لا هواء له
وفي رئاتنا كلام لا شكل له.

٢

مثل هاويتين مشينا نحو السرير
حين سمعتُ سخونة الليل تحت الجلد
وشربتُ ماءً مجعّداً من لسانك
ثم أغمضنا عيوننا على منارةٍ ما
كما تحجزُ الحانةُ على الليل.
هل كانت الساعة مطوية فوق الوسادة
مثل قميص في حقيبة؟
حين همستُ فوق البياض:
لماذا نصل الى شهقتنا مبكرين أو متأخرين؟
هكذا ننام...
حديقتان في مساء واحد
فيما يسهر جسدانا بدلاً عنّا

٣

الصباح تحت الأظافر
وعلى الرقبة رطوبة قبلة تنكسر
الذاكرة في الكتفين
وفي الظهر طعم ليلة مقبلة.

(ليون/ باريس، نيسان ١٩٨١)

III — تلك هي السّاعة

تلك هي الساعة
تلك هي الضبابة
حين كان اليوم مطوياً على الكرسي
ورطوبة الأمس تنشف على الجدار
مثل قطعة من بحيرة
الثواني تضحك في الأقفال
الكسور مرتّبة على السرير
وزوايا الكلام تسقط مع الدخان فوق ثيابنا.
هل كان دمنا يُلْيِلُ تلك الظهيرة
كي نطفو فوق بعضنا مثل هاويتين؟
وكيف اشتعل النهار في أوراكنا؟
حين كان الهواء يعبر الدهاليز
الهواء الذي يشيخ في أفواهنا
ساخراً مثل جنيّات القصر
ولماذا اشتعل الماء من جهة القيعان
وانسكبنا فوق بعضنا
كما يسيل الماء من ثقب في الجبل
حين تبادلنا أشياء الرئتين
وبقي النهر عائماً بيننا.

حسن الشامي

أسامة سعيد

أقفاصٌ لهذا الزّمن

١

سقطت الشمس كتفّاحة على ظهر قنفذ
حملها إلى وكره واختلى بها.

٢

عُصِرَ الصّدى
غُسلت بعصيره جثّة الأفق.

٣

أصابعه تَلْتَفّ على الأرض
كخطوط العرض والطول،
جمجمته كوكبٌ في سماءٍ مجهولة
تقاطيع يديه
سلاسل صدئةٌ تكبّل هذا الزّمن.

٤

أُفُق القَفَص يضاجع حوريّات البحار
أُفُق الحذاء مليءٌ بالسّحابات الماطرة.

٥

سُرَّةُ حبيبته منجمٌ ذَهَبٌ
والعمّال يدخلون ولا يخرجون.

٦

تمتدّ الآفاق عبرَ بابل
كلّ نطفةٍ من الدّم تشرع قصبةً وتمشي
إلى تجاويفَ في رخام الهجرة،
وهو يتلاقى مع قَفَصٍ سديميّ
حاملاً أزرَقَ الوجوه.

٧

أطيرُ في ظلال المثلّثات
حاملاً آلآم الدّوائر
أنا الضّائع في وجودكم، الموجود في ضياعكم
ولستم إلاّ كلماتٍ تتزحلق على زجاج الهزيمة.

٨

ها هو يحتضن الأفول،
هل يقول: تتلاشى الأعضاء، يقفر الجسد؟
هل يقول: الجِلْدُ صَحْرَاء؟
هل يهمس للشمس أن تُمسك ثَدْيَيْها؟
هل يصيح: أنا الحبّ الضائع، أنا شَبَقُ المستطيلات؟

٩

انظروا إلى تلك الأشجار اليابسة:
إنها شَعْر الطّبيعة الشائب.

١٠

تأبَّدي أيّتها الأقدار الصّامتة
الوميض أرْملةٌ تُحتضر
والجداول قُنَب حول خصر الشّمس
تأبّدي
الأمواج تتقدّم رخاماً
الشمس ترسل أشعّتها رمالاً تتحرّك
والمرايا تلتهم حطامها
تأبّدي
المسافات ميّتة
والتّرابُ أبٌ للمرافئ

١١

السّماء مستلقيةٌ على الضّباب
والضّبابُ مسنودٌ بقاماتِنا ،
هجرةٌ في نقيق الضّفادع إلى عالمٍ سقطت أعماقه
في تتابع الهجرة
نرى عقولاً تقشر بَصَل التنبّؤ
نرى جثثاً تتشابَك بأهداب الفصول .

١٢

ليس لك أن تحزن
الحزن لغةٌ يحملها نورسٌ الى شاطئ
الهزيمة المنفصلة عن الجسد
ليس لك أن تسأل
فالطّحالب تنمو على أغشية البكارة .

أسامة سعيد

هشام القروي

اعترافات أحمد دَمّطلوب

إلى : أفنان القاسم ، عرفاناً ومودّة
الذاكرة أبداً لا تتلاشى ، مهما كان الأصدقاء مجانين.

في البدء لم تكن الكلمة ولا الـ هراء
في البدء كان العدم أو ما يشبهه
ثم
رعدت الريح المنوّمة في كفن الثلج منذ آلاف السنوات الضوئية
هجست بالعاصفة وبالليل
حملت بالبحر وأنجبت المرآة

رأس النسر المعلق على

حربة ماسينيسا اشتعل وزمر نفير
هكذا
قدم زبانية سود وغلاظ
مجرجرين سلاسل ثقيلة في الأروقة المظلمة
مغلقين أبواب الزنزانات بمفاتيح وأقفال مكهربة
مقهقهين مع القحاب في أزقة المواخير السماوية

رفعوه فوق رؤوسهم
توجوه بطل الزمان
ثم عادوا للمدن الصحراوية
تسبقهم كلاب نووية حمراء العين دامية الأنياب ملغمة المخالب
فجروا أرضا كالحة وضنينة
قتلوا دوابها ومواشيها
اعتقلوا
سجنوا
عذبوا
مذهبوا
ما نطق أحد
ما كانت لغة بعد
ما كان البشر بعد
زمر النفير   انطفأ رأس النسر في صدر مسينيسا
ما زال البحر متقوقعا في صدفة
ما زالت الصدفة على رف مغبر في خزانة خشبية
ما زالت الخزانة في حجرة الطفل الذي ينام ويستيقظ مع الشمس
والشمس أكلتها سمكة
هكذا
ما كان في البدء   بدء
الريح تناوش شعرك
يَشْتَعِلُ رأس النسر الأعمى مرآة
في المرآة عينان (تطلع شمس خضراء من كفك اذ ينشطر المحيط لقدميك)
إلى أين تسير   من دعاك الى مأدبة الأرض العارية

حجرة حجرة تتداخل اللغة في مخك وتطن رأسك يلتهب ويشع القمر

كغزال يشرد في الليل ويضيع وتبرق عيناه لماذا

كيف ومتى قدمت ومن أين

وها فمك (هل فمك هذا المعبد ذو الأصنام المذهولة والشموع المضاءة في غسق العباد)

يلتقط الثمار المتساقطة من شجر الغابات الملكية ثمرة ثمرة وفصول تتزوج غيما ورياحا (أرصفة مدن كبرى ضيقة (أرصفة حالة (أرصفة ساهرة التشرد (أرصفة عابقة برياحين الحانات (أرصفة راوية بالدم الآثم (أرصفة جوعانة (أرصفة تلوي الأشداق تكسر وثبة من يتوثب (أرصفة مهمومة (أرصفة تتحسر أو تتذكر أياما بادت (يشتعل النسر الأعمى مرايا

— مرآة للريح وللصاعقة

— مرآة للعصر النووي وأبطاله

— مرآة لبلاد غائبة

— مرآة للحلم الحامض

يشتعل النسر على الحربة وضباب يتكاثف في الأفق الشرقي وأحمد من فوق بساط الريح يستشرف أعماق الجرف

الدرب تتسربل بعتمة الأشجار لكن

بين الأرض والسماء

أحمد ينتثر ممزقا أشـ ـلاء

أحمد يتكشف صورته في دهليز الكاهنة

———— النهر يتدفق بالأعضاء البشرية

انخطافة برق   قرقعة رعد في منعطف الليل   (استقرت الرصاصة في لحمك   أذهلت ؟

— بل مشى دون التفاتة
— لأن العالم لم يعد مرفوعا على قرن الثور
— لأن الثور نحره الجزار
— سقط الثور من ذيل السمكة
— والسمكة صادها قنّاص
— دون التفاتة دخل صحراء النبع الليلي
— امتشق نيران بلاد غائبة
— سقط في العصر

أحمد يعدو———————— أحمد ينام

أحمد يستيقظ —/ —/— أحمد يعيش (.) أحمد يرحل ....

— لكن من رأى أحمد
— غير الحجارة الساهرة لا أحد
— غير المدن الساهدة لا أحد
— غير المرافئ الحزينة لا أحد
— غير الأقمار الكهربائية لا أحد
— غير السحب النووية   لا أحد
— غير النهايات
— غير البدايات

طفل : — في الصبح استيقظنا من حلمنا الطويل رأينا السماء تتكثف بضباب دام جهة الشرق

تاجر : — إلّهي   إلّهي لم هذا الصراع الطّطبيقي

شاعر مغمور : ـــ بعد لحظات أريد أن أذوق لذة الموت على الأقل مرة واحدة في
حياتي بعد لحظات ان لم يزل هذا العالم

الأم : ـــ أخرج يا أحمد من صورتك

(يسقط القناع عن وجه أحمد)

حطم مرآة الزمن المعقول

(أحمد يطلق الرصاص على وجهه في المرآة)

ها هي الدرب تمتد أمام بصرك

(أحمد يبحث ثم يجد دربه)

أسلك دربك يا أحمد

(يمشي)

لكن احترس من ابتسامة الذئاب

من مدن الوهم

من ممالك السراب

ولتسلم للريح للزهرة أمك يا أحمد

أحمد يغتسل في النهر

ـــــــــ جريدة الصباح قهوة سوداء ولفافة أحلام

تيبس

يداك تنفجر الشمس في المدينة جريدة مساء منقض

شاي

ربطة عنق داكنة آثار غير مرئية أسفل الحائط جثة محنطة في
الخزانة القديمة هذيان عالم أبيض تمشي
وتمشي
وتمشي ثم تمشي وتمشي وتتعب تريد أن تستريح في مكان
هادئ

تدخل قهوة تطلب جريدة الصباح أو المساء تقرأها
لا تفهم تعيد القراءة لا تفهم
أيضاً لا
يهم تفهم لا تفهم ما وقع ما يقع ما سوف
يقع ما لا
يقع ما لن يقع لا يهم لنسم
الاشياء بأسمائها
ما يخصك ما ينقصك ما يحقق أحلامك ما
يفيض عن الحاجة
ما لا طاقة لك به ما تتمناه ما تكرهه ما ترتضيه
وكل
هذه الأوهام المختلطة برأسك كل هذه الهواجس المقضة نومك
كلّ
هذه الآمال المالئة قلبك لكنك اليوم عرفت أنهم
يجروننا الى الحقل ليرقصوا على
جماجمنا
ليبنوا بها آه ما أغرب الانسان قصورا قاسية
وأقبية لأطفالنا أقبية
حالكة تتنهد
تفيق من غفوتك تبحث أصابعك
بحمى عن
جيدها الكهربائي تقول انها
لم
تنم تقول انها مرهقة وتريد طبيبا

تقول
انها ولا بد حبلى تقول ما معنى لا
ليس
لك أن تقول أن تفهم أن
تحس
تغور وسط آبار الصمت ينشر الغياب قلاعه
على
لحمك تتوثب
تقفز قفزة زمنية تسقط
في العصر النووي
تتعرف على أبطاله ظلال لا متناهية......................
بعض شعاعات تتلمظ تتخطف مأسورا بالنور المنبجس من قنديل
عـلاء الديــــن
تهديك الكاهنة خاتما تديره في أصبعك
حبيك لبيك م الشرق يجيك م الغرب
يجيك رأس العدو يتكركب بين ساقيك
— «من أنت»
— «أنا خادمك يا سيدي جني الخاتم
السحري
اطلب ما شئت تراني مطيعا»
— « أريد لا أريد لا
أريد لا
أريد أريد أريد سلة شموس أريد جيادا بلورية تطير بأجنحة برقية
أريد سماء زرقاء كسماء بلادي في كل العالم أريد صباحات
قطبية لكل الناس أريد طفولة الأشياء الأبدية لكل الناس

أريد
حكام العالم ...... قف.

— ما اسمك ماذا تفعل ماذا تقول ماذا تفكر
ماذا ترى ماذا تسمع ماذا تشم ماذا تلمس ما اسمك
من أنت من أين أتيت والى أين تسير ما هدفك قف.
بدأ التحقيق صورتك معلقة فوق كل جدار دمك
مطلوب ويلح كاهننا الأكبر في معرفة دقائق وتفاصيل أخبارك وصباح الخير
وكيف الحال وماشي الحال ولا بأس أن نشرب قهوة أن
نتحدث أن نتناقش ثم ارسم كلماتك بالحبر الصيني على البلور أو
بماء الذهب على المرمر

مرة أخرى فكر أحمد
مرة أخرى حتى يكون الكلب كلبا واليَربوع يربوعا
مرة أخرى حتى يعرفني الكاهن الأكبر
«ان أخن سلطة عقلي على لحمي أخن
أحلام الكاهن بالسيطرة»

ألم تقل آنها كل شيء يا أحمد

اعترافات أحمد دَمّطلوب

الأقدام متعبة من السير في مسالك الصخر والعوسج
شمسنا خلفنا غاربة
والمحيطات منصتة لخطانا
غدا نصل
والآن نقترب والآن نبتعد
لكن
غدا نصل الى مأدبة الشمس العارية

لكن
أحمد لم يأت
أحمد لم يره أحد في المرآة
أحمد منخطف في الأعماق
أحمد مسجون بالآفاق
أحمد مرتحل في البرق
ملتف برداء العاصفة ومليءُ بالشرق

الأقدام متعبة
والحناجر جافة
والشمس تثقب رأس العصفور
حجرة حجرة تتداخل اللغة كما بمفعول ساحر ماكر يشتعل النسر الأعمى
مرايا طائرا طائرا يطلع الصبح مباغتا
ظلا ظلا ينتشر الضياء
(وأحمد معلق العينين في السماء

هل تسمعين صوت الطائر الأزرق يغطي مساحات الكوكب هل ترين ظله يفيءُ دروب
العود الى غابات البحر هل أوقفك الطائر الغريب في الطريق اللبنيّ
هل أعطاك مفاتيح الأبجدية الضائعة في جبّ التاريخ
— هل يشبهني أحمد هذا الطائر عيناه تأسرانني هل تعرف انظر قتلوه
دمه يكتسح الأفق
— انها شمس تغرب أو شمس تبزغ
— لكن هل يشبهني أحمد هذا الطائر هل عنده مثلي غابات
— غاباتك تخنقها قضبان السجان
— لكن هل عنده أحمد مثلي أطفال
— أطفالك شردهم طيف مجنون
— انظر قتلوه
— قتلوك
— لكن من يثأر للدم المسفوك على أرصفة العالم من
— غيري وتغيري انه زمن ينتقم
— لكن من
— انه جيل يتناسل في أروقة الأرض المظلمة جيل يرغب ويحب
جيل يهب
الجسد الحالم للشمس
انظري ها هم يقدمون من الدروب النائية والقريبة ها هم يجيؤون من
الطرقات
المعتمة والمضيئة
انظري يطرقون بوابة التاريخ
— هل يفتح الزبانية

— يحطمون الحاجز

— لن

هذا المساء تلد النار صباحات تلد أطيارا أنهارا بحارا وثنايا

هذا المساء نفتح مدنا نتسلل الى أرحام العالم الأبيض ونمجد التي أعطتنا وثوق السيف من اللحم في تجلي جلالتها لوجدنا هذا المساء

هذا المساء يا حبنا أيتها الشمس الفائضة من غيابنا على عتبة الشفق ايتها الشمس الراكعة أمام وجوهنا في الغسق

تحملك جبال صمتنا الكبير كتابا

للقادمين من وثبتنا الضوئية بين المدارات

ونمجدك

أيتها الأم البعيدة

بالليل وبالمرآة

نمجدك بالبحر وبالفلاة

سبحانك جل جلالنا

سبحاننا جل جلالك وجلالنا

أحمد يبحث عن بائع الأحلام

__________ لا أستطيع أن أرى الآن ملامحك بوضوح

هل أقدر أن أرسم وجهك على ورقة الخريف الطائرة هل أستطيع أن أعيد لونها الرائع الى عينيك الحائرتين حين كنت تقف تحت القمر الكهربائي يداك في جيبيك وشفتاك تصفران لحن أغنية أطفالا غنيناها (هل سيغنيها من بعدنا أطفالنا) حمامة حلقت بعيدا .فوق الزقاق الأحمر طلقات لعلعت صياح طشيش ساخن أعماني ما عدت أرى ما عدت أرى وهذه الأصوات تجتاحني

هذه الأصوات الصادرة من أعماق البئر الزمنية
كل الأنوار مطفأة
كل المدن في السحب الخضراء معلقة
والغرباء مع الأشباح العائدة يبحثون عن الحلم في حجارة الدرب
هل آن زمن الحلم بيروت
أم هو زمن الكوابيس والهواجس السوداء
غير أن حمامة واحدة بللها المطر
حلقت في سماء فارغة
غير أن غصنا واحدا من لوزتنا
لا يشبه أي غصن لأي لوزة في العالم
غير أننا لسنا في بيتنا ههنا اذ
ما عاد لنا بيت
هل أنت نبي يا أحمد
هل حلمك يصدق

هذه الليلة
يطلع القمر على مدننا أحمر
تسقط دامية يد الكاهن الأكبر من قمة يائسة
تحترق الآفاق
ودخان الحلم يغطي المدن المسحورة
هذه الليلة
يتنامى عشب وحشي في الطرقات الصحراوية
تتوقد في البحر عيون الحوت
تستيقظ فينا شهوتنا للأم
ونوم المأدبة العارية ندخل صالون التاريخ نفجره ونرحل في
صحراء النبع الليلي الى الأرحام

لكن من أعطى للجبل معطفه النجمي
من أدخل كلب الكاهن للداموس
من سرق بساط الريح
من أطفأ قنديل علاء الدين
من دفن الزهرة في الرمل مع تاريخ البدو
هذه الليلة
يطلع القمر من الرصاص أحمر
تسقط ذراع الكاهن من السماء دامية
تحترق الآفاق
ودخان الحلم يغطي المدن المسحورة
ماسينيسا يجوس قصر المرايا الخادعة يتجول ساعات في الوهم يقرأ كل صحف الاسبوع يذهب للملعب يوم الأحد ويعلق يوم الاثنين رأس النسر على حربته
يركب سيارته متجها للمتجر.
غير أن زبانية قدموا يوما — لا أحد يعرف من أين
توجوه بطل الزمان

واحترق أحمد

— وفي الوقت نفسه أصبح مؤكدا أن اسرائيل تملك أسلحة ذرية وأن النظام العنصري في جنوب افريقيا قام مؤخرا بتفجير نووي — صباح الخير — مساء الخير — جريدة — قهوة حمراء — شمس يوم من الأيام التي نسيت أسماؤها تشرق في — قبو — أميركا تسعى لاقامة صواريخ — ودخان الحلم يغطي المدن — حاملة لرؤوس ذرية — توجو — ها — ملكة جمال العصر — من أطفأ قنديل الزعتر — من سيج تل الدين — الصبح تائه بين ظلال — السيناريو الذي يتم تنفيذه خطوة — الشمس بعيدة وشاحبة — هدأت العاصفة — هل مرت من هنا — الأرصفة تنام

والعالم صامت — بعد خطوة — هل يهدد فقط شعوب الـ — خفقان رهيب في صدرك لماذا هذه الـ — منطقة بحرب ذرية محدودة — بل يهدد كذلك — صباح الخير — مساء الخير — ابتسامات غامضة في وجوه نكرة.

هل أنت نبي

لماذا هذه الانعطافات هذه الغربان المحلقة في الجو الثقيل
الأزقة الخلفية الساهرة مع النار والرماد لماذا لماذا لماذا كل هذه
الأسئلة تطوف برأسك والرياح البعيدة تأتي من منافيها عاوية بين ضلوعك ممزقة لحمك ناهشة أعضاءك ناشرة عظامك في كل بلاد لن يعرفك أحد لا جدوى أن تسأل لغة لا يفهمها غير الأنبياء المشردين آلاف ملايين الأنبياء المشردين في أزقة هذا العالم في حجارة هذا العالم في أحشاء هذا العالم المظلمة المظلمة كل هذه الأسئلة بأحشائك وأنت تطوف من الفجر الى الفجر والظلام يغمر جلدك الملوح بشمس الصحراء الياقوتية والرياح تأتي من منافيها البعيدة متفتقة في الأرض هاجسة بثورة العناصر بخراب المجرة بالموت الصاعق بالدم المطهر وأنت تسير في الصبح للصبح والظلام يوقفك والظلام يسجنك والظلام يطوي ذراعك خلف ظهرك وأنت تصيح تصيح تصيح
والظلام بحذائه العسكري يبصق في عينيك جرثومة العنف والقسوة والظلام يقيدك بالسلاسل ويسلمك للظلام للمتاهة في حليها العسكري لن يعرفك أحد هل تسمع أيها الرجل الذي يمضي في الدروب الفارغة أيها الرجل الذي تركع له الشمس والأشجار أيها الرجل الذي تخشع لحكمته الجبال والأنهار لن يعرفك أحد هل تسمع لا جدوى أن تسأل لغة لا يفهم سرها غير الحمقى والمجانين فلنعلن الجنون ضد رصانتهم المضحكة لنعلن الحمق ضد ذكائهم البائس ولنشعل النار في جبة الكاهن

هل أنت مجنون يا أحمد

— الصبح أخرس هذا الصبح

— الصّبح أخرس كل صبح
— هذا الصبح زيف فليسقط الصبح
ليحل صباحنا لتولد الشمس حقا بين أكفنا
ليصبح الحلم مجانا لكل الناس

تفاصيل أخرى تنشر لأول مرة عن حياة أحمد دمطلوب

آخر مرة شوهد في طنجه
ويؤكد كلب الكاهن أنه شاهده في الوقت نفسه بباريس مع امرأة محترقة
أيهما أصدق
ما عدت أثق بعيني ولا بأصابعي
ما عدت أثق حتى بظلي
يطاردونني بلا كلل من مقهى الى شارع
من شارع الى شقة
من شقة الى سطح
من سطح الى حفرة
ما العمل
لن يتركني الكاهن حتى يذوق طعم دمي
ما لون السماء
لماذا النجوم منطفئة هذا المساء
وهذا الشارع الى أين يؤدي
دلوني
لقد ضللت طريقي
لم أعرف فيكم أحدا
أين أنتم

أين أنتم
أين أنتم.

(امضاء غير مفهوم) هشام القروي

سليمان زغيدور

الشعر العربيّ والعالميّة*

«الشعر أكثر حقيقيّةً من التاريخ» يقول أرسطو. والحقّ أن التاريخ جمع انتقائيّ ونسبيّ لأجزاء من حياة البشر، محدّدةٍ زماناً ومكاناً، بينما الشعرتاريخٌ كاملٌ للرّوح الانسانيّ وللكون. لا يأخذ الأوّل من المغامرة الإنسانيّة إلّا تفسيراتٍ وأزمنةً «تأريخيّة»، جاهلاً الرّوح، ويكثّف الثاني في ذاته الوجود الكونيّ كلّه، ويعيد بناءه، وهذا ممّا يتضمّن عنصر التاريخ بين العناصر الأخرى. التّاريخ تجزُّؤُ الحياة وتَسْوية الكائنات، والشعر هو كليّتها.

الشعر، فيما يبدو لنا، معرفة وانعكاس شاملٌ للواقع. لا نعني بـ«الواقع» العالم الخارجيّ وحده، وإنما نعني كذلك الطّريقة التي يقبض بها الإنسانُ على الواقع الخارجيّ ويفهمه.

يتجلّى المثال البَدْئي لهذه المعرفة في الحدس الدّينيّ الذي هو شعرٌ وتاريخٌ وعلم. حين نتأمّل في ملحمة **جلقامش**، نشعر أنّنا لسنا أمام نصّ أدبيّ عن مغامرةٍ فردٍ، بل أمام عالمٍ، أمام كونٍ مصغّر. وقد رأت الأجيالُ في هذه الملحمة شعراً غنائيّاً، وتاريخاً للإنسان، وتفسيراً لخلق العالم. هكذا يتوحّد الشعر والتّاريخ والمعرفة في خليقة الإنسان الأولى. وهذا يعكس إدراكاً للعالم توفيقيّاً يجهل التناقض بين الجسم والرّوح، الإنسان والطبيعة، المقدّس والدنيويّ.

---

* قدّمت هذه الكلمة في المؤتمر الخامس والأربعين لنادي القلم الدّولي، الذي عقد في ليون، أيلول ١٩٨١.

إذا كان الدّين في الأصل موجة شعريّة تتدفّق من «زهرة الرّوح، المرهفة»، بحسب التعبير الجميل **للأب بريموند**، فإنه، بسبب من تمذهبه، سُرعان ما تحوّل إلى مستنقع آسنٍ، مقطوعٍ عن المحيط الأبديّ الخلّاق، منفصلٍ عن الواقع.

التغيّر هو القانون الجوهريّ للكون. فالعالم، كمادّة، يتحوّل دائماً. وهو، كروحٍ، في تحوّلٍ دائم أيضاً، ذلك أنّ التغيّرات الخارجيّة تؤثّر على الحياة الدّاخليّة. والشعر، لكي يكون حقيقيّاً، يجب أن يعبّر عن العالم، واعياً تغيّراته. وهذا مما يفرض على الشاعر أن يتخلّى عن اليقينيّات، وعن التبعيّة للمنظومات العقائدية وكلّ نزعة ثبوتيّة. ويفرض عليه أن يعايش التساؤل المستمرّ، والشكّ، والبحث عن المجهول، وأخيراً خضوعه لهذا الواقع النهائيّ وهو أن **السرّ** ليس الغموض الذي يغمر شيئاً «تمكن معرفته»، وإنما هو بعد جوهريٌّ للحياة.

إنّ على الشاعر أن يتخلّص من مستنقع المذهبيّة، المنقطعة عن ينابيعها؛ عليه أن يهجر أرض الصناعة، القاحلة، وأن يعود إلى المحيط البَدْئيّ لكي يتجدّد في امتداده الشاسع الذي هو، أبديّاً، ثابتٌ ومتغيّرٌ في آن.

والشعر منذ نشأته، يعبّر عن التوازن البيئيّ بين الإنسان والكون؛ إنه الشّرارةُ، الرؤيا التي تنبجس من احتكاك الإنسان بالطبيعة، والرّوح بالمادّة. إنه يعيد للإنسان تماميّته الداخليّة، ومن ثمّ اندماجه بالكون؛ وإذ لا يُوجد إلا كونٌ واحد، فإنه الطّريق المثاليّ لتوحيد العالم. لذلك لا يجوز أن نهمل أيّاً من عناصره المكوّنة — الجغرافيّة الروحيّة، الانسانيّة.

الشاعر هو من يفتح أبواب المجهول واللّامعقول؛ فمن طبيعة نظرته، أو عينه الثالثة، كما يعبّر **جبران**، من أن تحطّم قشرة الأشياء، وتنفذ إلى جوهرها. إن مهمة الشاعر، في هذا العالم حيث يعيش الإنسان منعزلاً، مبعثراً داخل ذاته، تبعثره خارجها، أن يجمعَ مِزَقَ نسيجنا الإنسانيّ ويُعيدَ رَتْقَها، من أجل أن يجدّد قماشتنا الأساسيّة، لكي يوحّدنا. لقد فهم الشعراء الغربيون الكبار هذا الأمر؛ ومن خصائصهم المشتركة في أعمالهم، الميلُ نحو **الشرق**، المعيشِ كمكانٍ لعودة الدَّفْق، والتّجدُّد.

ما عسى أن تكون مشاركة الشعر العربي في هذه المسيرة نحو العالميّة؟ في رأيي أن الشعر العربي الحديث، استناداً إلى نشأته وتاريخه، يستطيع أن يلعب دوراً حاسماً في تأسيس ثقافة تتواصَلُ مع جذورها، وتصبح في الوقت نفسه عالمية. إنّ اللغة العربيّة هي الآن، بحسب المؤرخين، اللّغة الوحيدة الأكثر قرباً إلى أمّها — الآراميّة — والأكثر وفاءً. إن استمراريّتها المدهشة هذه تُفسّر بكونها أداة خلقَ بها الله العالم، لا بكونها مجرّد وسيلة للتواصل. فالكلمة العربية صفة لله؛ بل إن الله هو الكلمة. وهي، إذن، مثله، كلّية العلم، ونهائيّة. بهذه الخصوصيّة تحتفظ العربية بعلاقة جوهرية مع النّبع الأوّل للأديان، وللثقافة المتوسّطة.

ولقد انفتح الشعر العربي المتأصّل برسوخ في الماضي، على تأثيرات الشعر العربيّ وبخاصّةٍ الفرنسي. وبين الشعراء الذين أثروا بشكل خاص على الشعر العربيّ الحديث، غوته، مالارميه، رامبو، سان — جون بيرس. وهؤلاء جميعاً عبّروا عن عزلة الإنسان الحديث، وتمزّقه الداخليّ، وتوقه إلى الوحدة الكونية. إنهم جميعاً آمنوا بضرورة الانفتاح على الثقافات غير الأوروبيّة، وبخاصّة العربيّة، لتجديد جذورهم.

إنّ اللّغة العربية — اللّغة التي يتآلف فيها، جوهريّاً، السرّ والمقدّس، والتي بقيت فيما وراء البلى الزّمني؛ وإن الأرض التي كانت مهد الحضارة البشرية، والتي تمثّلت الإبداعات الثقافية الأكثر نبلاً في الغرب، لجديرتان بأن تجعلا من جسد الشعر العربي الحديث الجسر الأكثر طبيعيّةً بين الانسان وأعماقه، الإنسان والكون، **الشرق والغرب**.

إن تعارض الشرق والغرب، تاريخيّاً، لم يَعْنِ أيَّ خلاف جوهريّ في الثقافة والقيم. والشعر العربي الحديث يوحّد بين النَّفَس الأصليِّ للثقافة المشرقيّة، والإبداعات العليا في الشعر الغربي. وهذا التوحيد يجعل منه الجسر المثالي بين شاطِئَيْ المتوسّط — مع أنه لا يزال مجهولاً في وطنه الأصليّ، وفي أوروبا. إن الشاعر العربي الحديث الذي يجهله محيطه، ولا يأبه به الغرب، يحيا من جديدٍ مأساة المسيح على الأرض نفسها. هذا الكلام ليس مجازاً وإنما هو بعدٌ جوهريٌّ في

الشعر الحديث الذي لعب فيه العرب المسيحيون دوراً حاسماً، وحيث رأى الشعراء جميعاً وبينهم المسلمون — رأوا في المسيح رمزاً لمأساتهم.

لا أجد ما أختم به هذه الكلمة خيراً من قول **غوته** الذي رأى في الشرق ينبوع الغرب:

«ذلك الذي يعرف نفسه ويعرف الآخرين
سيعرف كذلك،
أنَّ الشرق والغرب لا يمكن أن ينفصلا.»

سليمان زغيدور

(باريس)

أ. أي. رشاردز

مقالتان

I هيولى النظريات النقدية

ليس ادب النقد قليل الكمية أو قابلاً للإهمال. والبارزون فيه من ارسططاليس والذين جاءوا بعده غالباً ما كانوا من المع المفكرين في عصرهم. ولكن الباحث المعاصر الذي يلقي نظرة عامة على النقد، سيلاحظ ان معالجة المهمة كانت بسيطة ومدى العمل المنجز كان متقطعاً. ومن حقه ان يتساءل ما النقص أو الفقدان الذي أدى الى ذلك التقطع والشعور بعدم الانجاز. ان التجارب التي اهتم بها النقد في متناول اليد بشكل استثنائي. وما علينا للحصول على مادة عمل الناقد الا أن نفتح كتاباً، نقف امام لوحة، نسمع الموسيقى، نمد البساط، أو نسكب النبيذ. بل يمكن القول ان المادة غزيرة ومتكاملة الجودة، ربما: «دفئاً أكثر من حاجة آدم الى الدفء» قد يتنهد الناقد مردداً شكوى **ملتن** من الطقس في جنة عدن. ولكن، اليس الناقد محظوظاً في توفر المادة بخلاف الباحث في مادة الوعي البلازمية التكوين.

والأسئلة التي يبحث الناقد عن جواب لها، على تعقيدها، ليست مستحيلة: ما الذي يعطي تجربة قراءة قصيدة معينة قيمتها؟ كيف ان هذه التجربة افضل من سواها؟ لماذا تفضيل هذه اللوحة على تلك؟ ما الطريقة المثلى للاستماع الى الموسيقى والتشبع بلحظاتها الاكثر قيمة؟ لماذا هذا الرأي حول الأعمال الفنية ليس جيداً كالرأي الآخر؟ عن هذه الاسئلة الاساسية على النقد ان يجيب، بالإضافة الى الاسئلة الأولية ما اللوحة، القصيدة، أو القطعة الموسيقية؟ كيف تقارن التجارب؟ حسب الحاجة الى الاقتراب من هذه الاسئلة.

إلا أننا عندما نتأمل النتائج التي جنتها أفضل العقول التي تأملت هذه الاسئلة،

على ضوء التجارب الوفيرة التي تقدمها الفنون ، سنكون كمن عثر ، بعد بحث ، على مخزن حبوب فارغ. شيء من الحدس ، مستودعاً التحذيرات ، ملاحظات ثاقبة عديدة ، كثير من التعصب ، وفرة من التحاملات والنزوات والأفكار غير المعقولة ، والمعميات ، وقليل من التأملات الأصيلة ، والإشارات والملخصات الاعتباطية ، تلك هي ، بدون كثير مبالغة ، ما تتكون منه النظرية النقدية الباقية على قيد الحياة.

ونماذج مما قاله المشاهير من ارسططاليس الى ماتيو ارنولد مروراً بلونجنوس وبوبلو ودرايدن واديسن ووردسورث وكوليردج وكارليل وبعض المحدثين ستؤكد على هذا القول. «كل الرجال يستمتعون بالتقليد» ، «الشعر يتحدث عن الحقيقة العامة» ، «انه يتطلب حماسة تتحد بالجنون» انا وقد أفلتنا من اسار نفوسنا ، نصبح ما نتصور» ، «الكلمات الجميلة ضوء الذهن الوحيد الخاص» «ليكن العمل كما تشاء شرط ان يكون بسيطاً ومتجانساً» ، «في الكتابة الجيدة التفكير هو البداية والينبوع» ، «لا يجب البتة ان نفصل انفسنا عن الطبيعة» ، «المتعة هي الأساس ، ان لم تكن الغاية الأولى» ، «الارشادات يمكن ان يسمح بها ولكن في الصف الثاني» ، لذائذ التخيل تؤدي الى الصحة أكثر مما يؤدي الفهم» ، «الانجراف التلقائي وراء المشاعر القوية» ، «الكلمات الافضل في الترتيب الأفضل» ، «الروح الانسانية في أوج نشاطها» ، «الوحدة في التنوع» ، «قوة المخيلة المتجانسة الساحرة» ، «عين الشيء» ، «اطلاق روح الحقيقة من السجن» ، «توحيد المحتوى والشكل» ، «نقد الحياة» ، «تقمص عاطفي لاثراء الوجود» ، «الشكل ذو المغزى» ، «التعبير عن الانطباعات» ، الى آخره ، الى آخره. هذه هي قمم النظرية النقدية أو الارتفاعات التي وصل اليها في الماضي أفضل المفكرين في محاولتهم لتفسير القيمة في الفن. وبعضها ، أو الكثير منها يصلح لأن يكون نقطة بداية التأمل. الا أنها سواء مجتمعة أو على انفراد أو بالربط بين اثنين منها لا يمكن أن تفي بالمطلوب.

ففوقها وتحتها وحولها أو جوارها يمكن أن نعثر على اشياء اخرى ذات قيمة وتفيد في تقييم القصائد أو أعمال فنية معينة : التعليق ، الايضاح والتثمين ، وكل ما هو ملائم لانشغال الذهن المتأمل. ولكن اذا استثنينا الاشارات المذكورة اعلاه سوف لن نهتدي الى التفسيرات المطلوبة.

والسؤال الأساسي: ما قيمة الفن ولماذا يستحق تخصيص اصفى ساعات العقول الممتازة، وما مكانه في نظام الاجتهادات البشرية؟ سؤالٌ لا يقر به أحد، ناهيك عن أن أكثر النقاد حصافةً سيفقد حسه بالمكان ان لم يتوفر له منظر واضح ما.

ولكن، قد يكون ادب النقد المكان الخاطىء الذي يجب ان نتوقع العثور فيه على أجوبة. وقد يكون الفلاسفة والأخلاقيون والاسطيطيقيون الحجج الشرعية القويمة. ولا شك في أن هناك العديد من البحوث عن الجيد والجميل والقيمة والحالة الجمالية، وكنوز المحاولة الجادة التي اغدقت على هذه الموضوعات لم تكن عبثاً. والباحثون الذين اعتمدوا العقل والحدس المصطفى والمحاجّة الحتميّة، وأولئك الذين تنادوا، بمعزل عن الحقائق الضرورية، ليحسموا المسألة بدوا كأنهم توصلوا الى طريقة يشك بعقمها الفاضح، مستثنين من ذلك جهودهم المبذولة. أما اولئك الذين تبعوا فيشنر، مركزين على جمع وتحليل حقائق صلدة وخاصة، والبحث الاختباري، في الاسطيطيقيا فقد أمدوا علم النفس بحشد غفير من التفاصيل. وفي الأعوام الاخيرة، خصوصاً، استحصلت بمهارة معلومات مفيدة كثيرة عن العمليات التي تشكل تقييم الأعمال الفنية ولن نكشف عن نكران جميل لأولئك الباحثين اذا أشرنا الى بعض عيوب الاعمال التجريبية في مجال الاسطيطيقيا على ما تقدمه من خدمة غير مباشرة في أفضل نتائجها. وأوضح هذه العيوب يتعلق باختيارهم الحتمي للتجارب. إذ ان النشاطات الإنسانية الأكثر بساطة هي وحدها التي يمكن ان تخضع للطرق المختبرية. ولهذا نجد الاسطيطيقيين مجبرين على الانطلاق من اشكال بسيطة من اشكال «الاختيار الاسطيطيقي» واشكال يمكن ربطها، بعضها ببعض. فقصروا جهودهم العملية على الاشكال البدائية، النوطات المنفردة، المقاطع، الألوان الصافية، السفاسف، الضربات الرقّاصية الايقاع، ايقاع وتقطيع الشعر وتبسيطات اخرى.

اما الموضوعات الأكثر تعقيداً وكما نتج من البحث فيها، فلم تسفر عن حصيلة أكيدة، ولأسباب سيعرفها كل من نظر الى صورة، قرأ قصيدة، دخل مختبراً سايكلوجيا، أو تحدث مع عالم نفسي يمثل علمه تمثيلاً كاملاً. والتعميمات المستنبطة

من هذه التجارب البسيطة ، بشرط ان لا نتوقع منها الكثير ، مشجعة . فهي تلقي بعض الضوء على طرائق مبهمة كالتقمص العاطفي وتدخل الصور العضليّة واتجاهات التحرك في ادراك الاشكال وتواترات الأصوات التي ساد الاعتقاد بأنها تدرك بواسطة الجهاز السمعي فقط . وتلقي الضوء ايضاً على بلاستيكية الايقاع وتقربنا من تصنيف الطرق المختلفة التي يمكن ان ينظر فيها الى اللون ، وادراك أكبر لمدى تعقيد ابسط النشاطات .

والأهم من هذا كله اكتشاف التنوع في الاستجابات التي يثيرها ابسط المحفزّات . فقد اكتشف ان شيئاً لا لبس فيه كاللون العادي يمكن ان يثير في اشخاص مختلفين أو في الشخص ذاته ولكن في أوقات مختلفة حالات ذهنية غير متشابهة على الاطلاق .

وبدءاً من هذا التوصل يبدو من المسوّغ اتخاذ خطوة جديدة بالقول بأن اشياء معقدة كالصور تثير تنوعاً من الاستجابات أعظم بكثير . وهذا الاستنتاج الاخير قد يبدو غير متجانس مع اي نظرية نقدية لأنه يقرر عكسياً السؤال التالي : «كيف تمكن مقارنة التجارب ؟» وهو سؤال يتعين على أية نظرية ان تجيب عنه باقناع قبل الاقتراب من مسائل القيمة الجوهرية جداً . عند هذه النقطة ، تبرز مسائل حاسمة . ويلوح سبب جيد للاعتقاد انه كلما كان موضوع التأمل صغيراً ، كانت الاستجابات المتوقعة منه عديدة . وذلك ، لأن من الصعب ، بل المستحيل ان نتأمل صغيراً بحد ذاته . ومن الحتمي أن يؤخذ ضمن محتواه فيصبح جزءاً من كل أكبر . ناهيك عن أن المحتوى الذي سيؤخذ به لا يمكن ضمانه اذا أخذنا بالحسبان الظروف التجريبية التي شكلته .

ولعل مقارنة من حالة الكلمات المتغيرة تفيد في هذا المجال . فمفردة كـ «الليل» تؤدي الى افكار بعدد الأشخاص الذين يسمعونها . ان مدى التنوع في مفردة ليس محدوداً ابداً . ولكن وضع هذه المفردة في جملة يضيّق من تنوعها ، ووضعها في سياق مقطع يؤدي الى تحديدها أكثر . ثم لنضع المفردة ذاتها ضمن سياق مجمل القصيدة ، فاننا نكتشف ان استجابات القراء الجديرين لها تتخذ تشابهاً لا يضمنه الا اندراجها في كليّة كهذه .

II الديمومة كمِحك

ان ديمومة الشعر موضوع مرتبط بما سبق. وكما أن هناك تياراً يفضل عملاً ذا شعبية واسعة، يفضل تيار آخر العمل الذي يدوم، العمل الذي «يصمد تحت حكم القرون» أو الذي يُعتقد بأنه سيدوم. وكلا الموقفين راجعانِ جزئياً الى التهيب النقدي؛ فاذا عجزنا عن التقرير بأنفسنا فلم لا نعد الأيدي المرفوعة وننضم إلى صوت الأكثرية.

الا أن ظروفاً لا علاقة لها بالقيمة قد تقرر بعض الأحيان انتشال العمل من النسيان، والعمل الذي له قيمة عظيمة قد يتحتم عليه أن يفنى لهذا السبب بالذات. فهو لا يطبع، لا أحد يتطلع أو يستمع اليه. والخلود غالباً ما يتعلق بالسيّء، بصورة محكمة، قدر تعلقه بالجيد. وهل هناك أعمال أكثر سوءاً من «هايواثا» أو «القط الأسود» أو «لورنادون» أو «جريمة سيلفستر بونار». وبعض الأعمال التي يفضلها ناشرو المختارات انما يضعونها في مختاراتهم تيمناً بـ «سموّها السيء». وهناك على كل حال اسباب للربط بين استمرار جاذبية بعض الأعمال بطراز معين من البناء. وما هو أكثر اثارة للاهتمام الشهرة المفاجئة ثم اضمحلال اهتمام الأجيال اللاحقة بالعمل الذي اشتهر فجأة.

والعمل الذي يعتمد على مواقف جاهزة بدون أن يكون قادراً على تأسيس مواقف متشابهة لم توجد بعد، غالباً ما يستجيب له جيل، ويبدو غامضاً لجيل لاحق، مواقفه مختلفة. الا أن هذه النقطة السلبية من زاوية ديمومة التواصل لا تعني، بالضرورة، افتقارها الى القيمة بالنسبة لمن كان يلمس التجربة وهي غالباً ما تكون مرافقة لقيمة متدنيّة. الا أن تجربة كهذه لا يجوز ان تكون كذلك.

ان ديمومة بعض الفن غالباً ما كانت ذريعة للفرضيات الخيالية، وساد اعتقاد بأن هذا الفن يجسد الجوهر الخالد ويكشف عن انواع معينة من الحقائق «الأبدية». ومن الواجب تجنب تخمينات متداعية كهذه لأنها ليست أفضل الصيغ لمناقشة المسألة في هذا المجال أو أي مجال آخر. ولا بد من القول ان في تشاكل (اتساق) الدوافع التي انطلق منها العمل الفني تفسيراً كافياً لديمومته.

ولا تكاد تدوم الأعمال الفنية التي تكون فيها الدوافع المعنيّة فُجّرت بصورة عرضية من خلال كونها في حالة من التهيج مصعّدة.

وكما أن شعاراً (لفظة تكررها الجموع) يمارس في سنة معينة تأثير السحر بسبب ان بعض المواقف، ولأسباب اجتماعية، مهيأة على اداة ضبط المقداح تبدو في السنة التالية عديمة الفعالية وصعبة الفهم، كذلك، على صعيد أكبر وبدرجة أقل بروزاً، تمدنا ظروف الناس الاجتماعيّة الخاصة بمناسبات ملائمة لبعض الأعمال الفنية التي ليس لها، في أوقات اخرى، حوافز كافية.

ان هناك مواسم ازياء في الأشياء الكبيرة بقدر ما هناك مواسم ازياء في الأشياء الصغيرة. الا أن استفادة الفنان منها غالباً ما يكون على حساب تجاهل الديمومة. وكلما كان التواصل مريحاً في ظروف كهذه، ازداد خطر ايلائها الى الزوال.

إن أعمال الماضي المعرّضة للانقراض أكثر بكثير مما يحلو لبعض النقاد الاعتقاد. وهؤلاء النقاد ينسون انهم، وهم يقيمون تلك الاعمال، يجلبون معهم عدة خاصة من المعرفة الكتبية المكتسبة.

«والكوميديا الآلهية» مثل بارز على مثل هذه الاعمال. صحيح ان القراء المزودين بعدة كافية يستطيعون، عن طريق التصور، إحياء نظرة الأكويني الى العالم آنذاك، وبعض المفهومات عن المرأة والعفة، وهي مفهومات لم تعد متداولة إلى حد كبير جداً، وبالتالي التنكر لفكرة الايلاء الى الزوال. إلا ان هذا صحيح ايضاً عن القصائد المنسية.

إن الزوال الحقيقي عموماً ليس علامة على هبوط القيمة، بقدر ما هو علامة على استخدام ظروف تواصل خاصّة. وكون العمل يعكس ويلخص عصره وفترته وينفذ فيه ليس مدعاة لاعطائه قيمة متدنيّة. ورغم هذا نلاحظ أن تشبعاً كهذا سيؤدي، فوق كل شيء آخر، الى تقليص مدى الاغراء فيه.

وبقدر ما يتجنب العمل النموذج الشعاري في طريقته ويعتمد على عناصر وفيرة الحظ في الرسوخ كالعناصر الشكلية مثلاً، يستطيع النجاة من اصابع الزمن.

ويرجع اهمال دانتي ، بصورة غير مباشرة فقط ، الى غموضه في الوقت الحاضر . وهو لا يزال متداولاً ، كما كان في السابق ، من ناحية الجانب الشكلي . ان ايلاء دانتي الى الزوال راجع الى الجهد الذي يتعين على القراء ان يبذلوه ، القراء غير القانعين باقتراب جزئي (متحيز) منه . وهذا يفسر ليس عزوف القراء عنه فقط ، وانما حتى المثقفين ثقافة سكولائية . وليس مبالغة القول ان المحتوى ، وهو أمر يمكن ترجمته لم يعد مفيداً ، حاضراً أو مستقبلاً ، وأنه أصبح ، في الوقت نفسه ، صعباً جداً على الفهم .

(ترجمة : فاضل عباس هادي)

(١) راجع الصفحات (١٥٦ — ١٦٠) .

عبد الحميد جيده

شهادة

١

يقول أدونيس : «أتركوا للشجر أن يتبادَل العصافير» . لم يقُل اتركوا للعصافير أن تتبادل الشجر ، ممّا نراه في الواقع المرئي . فالشجر ، في واقع الرؤيا الشعريّة هو الذي يتبادَلُ العصافير ، وتتّسع هذه الرؤيا في الزّمان والمكان والممارسة لتعكس واقعاً عربياً يحملنا على القول : اتركوا للشعراء وللفنانين وللمفكرين أن يتبادلوا المكان ممارسةً وفِعْلاً ، لأن الإبداع هو الدّخول في المكان والخروجُ منه في استمرار ، ولذا كان الشاعر العربي القديم يُبدِّل المكان أملاً في الخروج من دائرة الزّمان المغلقة.

والآن نقول على ضوء هذه الرؤية : اتركوا للعواصم العربيّة أن تتبادَل العصافير : الشعراء والأدباء ، لأن الأقفاص حين تتبادلهم تخنقهم ؛ وطيران العصافير دون مُلامسة الواقع — الأرض اندفاعٌ في مجرى الزّمن المتجه نحو الفناء ، بينما الهبوط في الواقع والخروج منه تحديدٌ للعلاقات الأسطوريّة في اللاوعي العربيّ المهاجر هجرة الطيور في زمان ومكان محدّديْن ، فالطيران كالشّعر في الزّمان ، يترك ظلالاً في المكان حيث الخبْرة والتجربة لاستلهام الشّفافات الكبرى لأسطورة الإنسان العربي المعاصر ، وبهذا تكون الظّلال الشعريّة في المكان واقع اللّاوعي الجماعي الحقيقي في اللازمان. ولذا يرى شاعر كأدونيس أن لا زمان بدون مكان ، أو بتعبير آخر : الزمان ، المكان ، الآن.

بهذا يكون الماضي، التاريخ، الثقافة، لحظة تعبيريّة شفّافة في زمن الكتابة الخلّاقة.

٢

إن كتابة الشعر العربيّ الحديث المعاصر، متفاوتة فيما بينها، بين شاعر وآخر، كالتفاوت بين رأس الهرم وقاعدته. وقد مرّ شعرنا الحديث بفترات متنوّعة منذ مطلع هذا القرن، فكان الشعراء حتّى الحرب العالميّة الثانية يعتريهم الضعف والضياع والتقليد، منهم من وقع في التّراث فبقي أسيرَه دون أن يحقّق وصولاً الى مرتبة القدماء... ومنهم من قلّد الغرب وظلّ هجيناً. ومنهم من أراد أن يوفّق بين التّراث والغرب الحديث، فسقط خارجاً، اللّهم إلا بعض لمحات. وفي الحالات الثلاث، لم يكن لأحدهم الصوت المميّز، ولا القُدْرة الفنيّة على مواجهة التحدّيات القائمة، ولا التفكير العميق المرتفع الى مستوى الثقافات القديمة والحديثة في عُمْقها الانساني وجوهرها الأصيل.

بعد الحرب العالميّة الثانية، تغيّر الوضع، وظهرت في الأفق العربي بشائر على أيدي شعراء يَستلهمونَ الآني، لكنّهم، هم أيضاً، لم يستطيعوا أن يؤسسوا رؤيا شعريّة عربيّة جديدة، وهذا عائد إلى حَصْر أنفسهم في دوائرَ ضيِّقةٍ لم يخرجوا منها إلى عالم أوسع وثقافةٍ أشمل.

٣

من هذه الدوائر المُختلفة خرج أدونيس شاعراً مميّزاً على مستوى تحدّيات العصر بعمقهِ الثقافي وامتداده العالمي، والرؤيا التي أسَّسَها إنّما هي، بمعنى ما، رهانٌ على عبقريّة الإنسان العربي، وعلى الصّلةِ الحقيقيّة التي تَصِل الحاضر بالحركة الابداعيّة الخلّاقة في التّراث، فكان الرّهان وسيظل قائماً حتّى ندْفَع حركة الإبداع الى الأمام على أُسسِ الحداثة التي رسّخها هذا الشاعر.

إنّ الشاعر العربي المعاصر يفقد حداثته ومستقبليّته إذا لم يستطع أن يميّز بين النّحو الشعريّ العربيّ القديم، والنّحوِ القرآني، والنّحو الشّعري الجديد الذي أسّسه أدونيس. إن هذه الأنواع النحويّة المتباينة والتي تشكّلت في ظروف اجتماعيّة متغايرة، بعيدة عن التداخل فيا بينها مما يحملنا تلقائيّاً على التمييز بين بيْتٍ من الشعر التقليدي، وآية قُرآنيّة وجُمْلة نثريّة تقريريّة، وتعبير شعري جديد، وهذا عائدٌ لتفرُّد هذه الأنواع لُغَةً وموضوعاً عن بعضِها بعْضاً. ومَهْما ابتعدت هذه الأنماط وانفصلت في اتجاهات مختلفة، فإنّها متّصلة من حيث الجَوْهَر باللّغة العربيّة التي هي صلةُ الرّحم بين هذه النّماذج الابداعيّة. إنّ لغة الشّعر العربيّ الحديث لم تشكِّل خطراً على اللّغة ــ الدِّين، وإنّما الخطر الحقيقيُّ كامنٌ في كتابة بعض الشّعراء «الجُدد» الذين فهموا الحداثة فَهْماً خاطئاً، ولم يَعْرِفوا حقيقة نحوها الخاص. من هُنا يأتي الاهتمام بأدونيس كقوّة إبداعيّة خلّاقة.

لكن هل أفادَ الشّعراء من هذا التغيير؟ أين يقفون الآن؟ ماذا يكتبون؟ وكيف؟

إنّ موضوع الاهتمامات الجماليّة من سماع الشّعر وقراءته يختلف اختلافاً كليّاً عن كتابتِهِ الصحيحة، وليْسَ ضروريّاً أن يكون المهتم بالشيء قادراً على صُنْعِهِ وفعلِه، فكتابةُ الشّعر لا تقف عند حدودِ الاهتمامات لأنها تؤدّي ــ كما هي الحال الآن ــ الى ظهور مادّة ضخمة رديئة فنيّاً، لأنها لا تصدرُ عن ملكة شعريّة أصيلة، ولا عَنْ وَعْيٍ كاملٍ بأسرار الصّنعة الفنيّة وشروطها الأساسيّة. وأوّل ما يسترعي الانتباه أن هؤلاء الشعراء يفتقرون الى اللّغة التي هي قوام الشعر وبناء الفكر، ولا يمكن قطْعاً، أن يُكتَب شعر عظيم بلغة هزيلة. فالشاعر المبدع، على امتداد التّاريخ، لا يزال، المَرْجع اللّغوي الأكبر، الغنيّ بالمفردات واشتقاقاتها اللامتناهية التي تؤلّف قاموساً لغويّاً خاصّاً للكتابة الشعريّة، ولا يجوز للشاعر أن يقف عند ثلاثين أو أربعين مفردة تتكرّر في نتاجه الفنيّ كلّه، كما نرى في بعضِ الدّواوين «الحديثة». ومعظم هذه

المفردات مستعارة، ذلك أنّ أصحاب هذه الدّواوين لم يتزوّدوا من لُغَةِ الشّعر العربيّ القديم، ولا من لُغَةِ القرآن الكريم، ولا من لُغَةِ الصُّوفيين التي قال فيها ابن عطاء: «ولمّا لم نستعملْ لُغة النّاس وضعنا لُغَةً خاصّةً بنا».

وإذا لم يكن للشاعر لغة خاصّة به، لا يكون له شعر. إنّ كتابة الشعر العربيّ المعاصر تَتَطلب ثقافة تراثيّة واعية، وإلاّ فإنّ ألفاظاً مثل: جديد، تجديد، مسْتقبل، تفرغ من محتواها الحقيقيّ وتفقّد جوهرها. كيف يكتب شاعرٌ الآن شعراً، وهو لم يقرأ الشّعر العربيّ في مراحلِه التّاريخيّة ولا يعرفُ بعُمْقٍ نَحْوَهُ الفنيّ وتطوُّراته؟ إن كاتِبَ الشّعْر الحقيقيّ هو القارئ الحقيقيّ لشعْر أسلافه ومعاصريه. إنّ معظم هذا الجيل من «الشعراء» الذين ملأت أسماؤهم الصّحُف والمجلاّت، إنّما يقبع في أجواء فكريّة مُشوّشة، وثقافة هَشّة ومفهوماتٍ غامضة، وهو لم يملك بعد أدواتِهِ الفنيّة الأولى التي تُيَسّر له العمل الخلاّق المُبدع. فالعودة الى التّراث، قراءة وفهْماً وهضْماً، مرحلة رئيسة وشرط لكتابة الشّعر الجديد، لأنّ الإنسان لا يستطيع أن يقفِزَ من الهواء الى الهواء.

لم يقرأوا الكتاب الأوّل، القرآن الكريم، ليفيدوا من تعابيره الفنيّة وصياغاته الجديدة ونحوِه المميّز، ولم يُوسِّعوا آفاقهم وتجربتهم من الشُّروح اللغويّة والبلاغيّة التي دارت حوله. لم يقرأوا مصطلحات علم الحديث ولُغَةَ الجَدل بين المذاهب ورموز المتصوّفين وعِلْم الكلام عند الأصوليين.

إنّ من الصّعب بل من غير الممكن أن يكتب شعراً حديثاً من لا يَعْرِف هذه العلوم.

ولست أبالغ إذا قُلْت: إن الشاعر، وليْسَ القارئ وحده، إذا جهل هذه العلوم، فإنّه لن يفهم الكثير من شعر أدونيس، مثلاً، بصورةٍ عامّة، ولا لُغَة الشّعر معظم الشّعراء المبدعين الآخرين.

٤

لا أدعو في هذا إلى الكتابة بالأشكال القديمة ، وإنّما أدعو إلى معرفتها لأنّ التجديد لا يعني الانقطاع بل الاتصال ، ولا يكون التغيير بالجهل بل بمعرفة ما مضى وبوَعي ما هو قائم . إنّ الشُّعراء المُبدعين المُعاصرين لم يكتبوا القصيدة النثريّة والمدوّرة والحُرّة إلاّ بعد معرفتهم الفائقة للقصيدة العموديّة وكتابتهم لها ، ولم يحمل لواء التجديد إلاّ الذين ألمّوا بالتّراث القديم إلماماً كلّيّاً واعياً ، قبل الاتصال بالثقافات العالميّة المتنوّعة .

عبد الحميد جيده

(أستاذ الأدب العربي في كلية الآداب
بالجامعة اللبنانية — طرابلس)